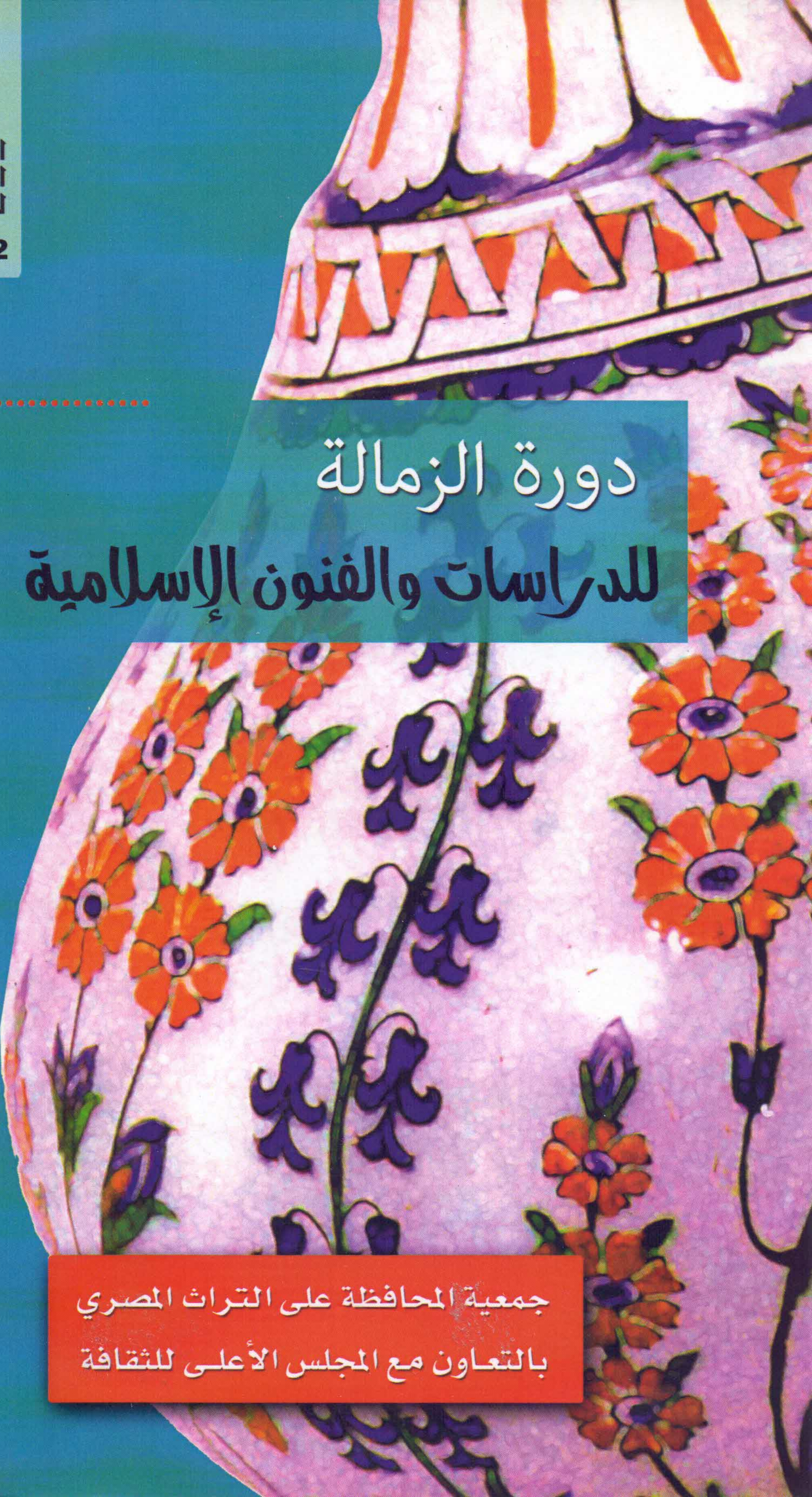
المجلس الأعلى للثقافة
2012



دورة الزمالة
للدراسات والفنون الإسلامية

إعداد: ماجد الراهب

جمعية المحافظة على التراث المصري
بالتعاون مع المجلس الأعلى للثقافة

من خلال هذه الدورة - دورة الزمالة للدراسات والفنون الإسلامية - يتضح أن دور جمعية المحافظة على التراث المصري ليس في الاهتمام بالآثار المصرية والمسيحية فحسب، بل والآثار الإسلامية أيضا، فكلاهما تراث على أرض مصر لا بد من المحافظة عليه؛ حيث تنقسم الآثار إلى آثار ثابتة كالعمائر الدينية والمدنية والجنائزية والدفاعية، وآثار منقولة تسمى بالتحف المنقولة.

تصميم الغلاف: هند سمير

المجلس الأعلى للثقافة

2012

دورة الزمالة للدراسات والفنون الإسلامية
جمعية المحافظة على التُّرَاث المصري

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الراهب، ماجد
دورة الزمالة للدراسات والفنون الإسلامية - جمعية المحافظة على التراث المصرى بالتعاون مع المجلس الأعلى للثقافة
إعداد: ماجد الراهب
القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠١٢
٢٠٤ ص؛ ٢٤ سم.
١- الفن الإسلامى - تاريخ
(أ) العنوان ٧٠٩,١

رقم الإيداع ٢٠٤٤٥/٢٠١٢
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978-977-718-129-7
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هى اجتهادات أصحابها، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأى المجلس.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 27352396 **Fax** : 27358084.
www.scc.gov.eg

المجلس الأعلى للثقافة

جمعية المحافظة على التُّرَاث المصري

دورة الزمالة للدراسات والفنون الإسلامية
جمعية المحافظة على التُّرَاث المصري
بالتعاون مع
المجلس الأعلى للثقافة

إعداد
ماجد الراهب

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠١٢

المحتويات

المقدمة.. حجاجي إبراهيم محمد.. ٧

تاريخ الفنون الإسلامية.. فينوس فؤاد.................................. ١١

خصائص الفن الإسلامي.. سحر عبد الرحمن.............................. ٥١

تطور العمارة الإسلامية من القرن السابع إلى القرن الثامن عشر الميلادي.. سامح عدلي.. ٥٩

عمارة المنازل بالقاهرة الفاطمية.. عماد فريد............................ ١٠٣

صحراء المماليك وجماليات العمارة الإسلامية.. ماجد وديع الراهب.......... ١١٣

التصوير الجداري الإسلامي.. حسن الأعصر................................ ١٢٧

سياحة عبر إبداعات الفن الإسلامي.. محمد المدني......................... ١٤١

أساليب الترميم والحفاظ على الآثار الإسلامية.. مرفت صليب............... ١٦٥

المقدمة..

حجاجي إبراهيم محمد

تنقسم الآثار إلى آثار ثابتة كالعمائر الدينية والمدنية والجنائزية والدفاعية وآثار منقولة تسمى بالتحف المنقولة (وهي موضوع محاضرتي، وأحمد الله أن الله شرفني أن أكتب كلمة في موسوعة المتحف الإسلامي التي أعدها صديقي د.محمد عباس سليم مدير عامّ المتحف الإسلامي بالقاهرة كما شرفني أن أكتب كلمة في الموسوعة التي أعدها الدكتور جمال هرمينا عن المتحف القبطي)، وسوف نلقي الضوء على تحف عضوية وأخرى غير عضوية من العضوية النسيج والسجاد والخشب والعاج والمخطوطات، ومن التحف غير العضوية الخزف والزجاج والمعادن والأحجار والرخام مع التركيز على إعادة تأريخ إبريق مروان بن محمد وخزف الفيوم والباب الصَّفَوِيّ ومدارس تزويق المخطوطات والتطوير الأخير للمتحف الإسلامي.

ومن خلال هذه الدورة يتضح أن دور الجمعية ليس في الاهتمام بالآثار المصرية والمسيحية فحسب، بل والآثار الإسلامية، فكلاهما تراث على أرض مصر لا بد من المحافظة عليه، والشكر للمهندس ماجد الراهب رئيس مجلس إدارة جمعية المحافظة على التُّرَاث المصري لنجاحه في خروج هذه الدورة لحيز التنفيذ، كما أشكر د.زاهي حواس وزير الآثار الأسبق الذي كلفني بإعداد مادة عن التحف الإسلامية قبل عرضها بالمتحف.

تاريخ الفنون الإسلامية..

فينوس فؤاد

نشأة الفن الإسلامي:

ترجع نشأة الفن الإسلامي إلى بداية دعوة نبينا محمد (صلى الله عليه وسلم) في القرن الأول الهجري (القرن السابع الميلادي) وظل ينمو حتى بلغ أوج ازدهاره في القرنين السابع والثامن الهجريين، ثم دبَّ الضعف فيه بعد زوال الخلافة الإسلامية في الأندلس والخلافة العثمانية في تركيا وضعف الوازع الديني لدى بعض السلاطين، من بعدها أخذ المسلمون يتأثرون بالفنون الغربية ويقلِّدون منتجاتهم.

ويُعرَف الفن الإسلامي بأنه الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصوُّر والتفسير الإسلامي لهذا الوجود.

خصائص الفن الإسلامي:

- تأثر الفن الإسلامي بجوهر العقيدة الإسلامية.
- كراهية التصوير للكائنات الحية والانصراف عن التجسيم والتجسيد.
- الفن في التصور الإسلامي وسيلة وليس غاية.
- الغاية من الفن الإسلامي إيصال الجمال إلى حسّ المشاهد والارتقاء بذوقه نحو الأسمى والأحسن.
- اختفاء شخصية الفنان وهويته وتوقيعه لاتباع جميع الفنانين قواعد واحدة في التصميم والتنفيذ.
- الاستفادة من الفنون الأخرى بما لا يتعارض مع جوهر الدين.

عناصر الفن الإسلامي:

هي العناصر التي تمّ توظيفها بشكل كبير في مجال العمارة والأبنية الكبيرة من الداخل والخارج بخاصة المساجد والجوامع، وظهرت تلك العناصر أيضًا في زخرفة السجاد والأثاث والسيوف والأدوات المصنوعة التي تُستخدم في الحياة اليومية (الفنون التطبيقية) وفي تزيين الكتب والمخطوطات بخاصة القرآن الكريم.

وقد تنوعت هذه العناصر فشملت عدة معالجات، منها:

الزخارف الهندسية: هي الأشكال النجمية، والمسدَّس، والمثمَّن، وغيرها مِمَّا يظهر بخطوط متداخلة وبألوان منسجمة وفق حساب رياضي وهندسي دقيق في روعة ودقة ومهارة في التنفيذ وحسن الإخراج.

الزخارف النباتية: هي زخارف منتقاة من الطبيعة من الأوراق والثمار والأزهار والأغصان والفروع والسيقان وغيرها، فقام الفنان المسلم بتحويرها وتجريدها بعيدًا عن المحاكاة للواقع، وهي تمتاز بالدقة والرقة في التشابك والتداخل.

الزخارف الخطية: يتمّ فيها استخدام الخط العربي بأنواعه المتنوعة وبطرق مبتكرة، قد يدخل مع العناصر الكتابية أحد الزخارف سابقة الذكر.

حرص الفنان المسلم على ملء الفراغ بعناصر زخرفية.

سمات الفنون التطبيقية الإسلامية:

أبدع الفنان الإسلامي في ما قدَّمه من أعمال خشبية مثل تيجان الأعمدة والقباب الداخلية والأبواب والمنابر والمشربيات بأنواعها.

بلغت المنتجات الفنية من العاج والأبنوس درجة فائقة من أرقي درجات الإتقان.

بلغ التطريز دقته وإتقانه في العهد الإسلامي واستخدم العبارات الكتابية من آيات قرآنية.

استخدم الفنان المسلم القطع الزجاجية الصغيرة الملونة والمذهّبة.

استخدم الفنان المسلم البرونز والنحاس في إنتاج أعمال فنية مثل الثريات والأواني المنزلية.

قدم الفنان المسلم أعمالًا فنية ذات طابع استخدامي من الخزف تدلّ على قدرته الابتكارية.

ضوابط الفن الإسلامي:

يتميز الفن الإسلامي بضوابط متنوعة تخرجه عن دائرة الفنون المستهلكة بين المجتمعات البشرية وتجعله ذا طابع خاصّ ومتميز، ونحن نعلم أنه لم تكُن للعرب أساليب فنية ناضجة قبل الإسلام إلا في أطراف الجزيرة العربية، إلا أنها لم تكن في مستوى اعتبارها فنًّا متكاملًا، ومع مجيء الإسلام ودخول الشعوب الأجنبية بدأ العرب في الاقتباس من الفنون التي سبقتهم، كما هو الحال لدى جميع الأمم والشعوب فطبعوها بطابع إسلامي خاصّ، بحيث غدا يحمل اسمه الخاص (الفن الإسلامي).

ويؤكد أغلب الباحثين أن الفن الإسلامي من أوسع الفنون انتشارًا وأطولها عمرًا. ويمكن إجمال ضوابطه التي شكّلَت سماته وخصائصه في ما يلي:

- فن ذو شخصية واحدة، رغم تعدد مراكز، وتباعد أقطاره وظهور التأثيرات المحلية فيه، ويرجع الباحثون إلى أن سبب وحدة الشخصية للفن الإسلامي عاملان: العامل الجغرافي والعامل التاريخي.

- فن ديني، بمعنى أنه تأثر بروح الإسلام وانصبَّت أنواعه المختلفة على المواضيع الدينية في المقام الأول: من بناء المساجد والمدارس والتكايا ومن زخرفة الآيات القرآنية.
- فن كثير الزخرفة: وملء القطعة الفنية بالزخارف عنصر رئيسي في الفن الإسلامي، نجد ذلك على الجدران والمنابر والسقوف كما نجده في المنسوجات والبُسُط والزجاجيات.
- تظهر كذلك في الفن الإسلامي صور البساطة والابتعاد عن الترف الزائد لأن الفن الإسلامي إنما ينطلق من قاعدة العقيدة التي هي اللبنة الأساسية في البناء، لذلك فإن المسلم إنما يعتقد بوحدانية الله تعالى وقدرته الكلية على الأشياء.
- أهمل الفن الإسلامي النحت بكل أنواعه وأشكاله، وأخفى كذلك الأشكال المرسومة، لأن نصوص الأحاديث دعت إلى عدم مضاهاة خلق الله تعالى.
- التجانُس، إذ يدمج الفن الإسلامي في طياته بين تقاليد مختلفة أبرزها التقاليد العربية والتركية والإيرانية، وهذه المصادر الثلاثة تمّ إدماجها في فن واحد، انتشر مع مرور الزمن في كل أنحاء العالم الإسلامي.
- الوحدة الفنية، وهي لا علاقة لها بالقومية والعرقية (أي ليست خاصة بشعب أو بعرق معيَّن) والتي لا تكاد تجد مثيلًا لها في التاريخ البشري، باستثناء عصر الإمبراطورية الرومانية.

مفاهيم عامة عن الفن الإسلامي:

أولًا- الفن الإسلامي بين وحدة الطابع واختلاف الطراز:

كان للفن الإسلامي طابعه الخاصّ الذي ميَّزه عن باقي الفنون الأخرى على الرغم من وحدة طابعه، إلا أنه لشموله كان يتمتع باختلاف في طرزه العديدة الناتجة عن اتساع رقعة الإمبراطورية الإسلامية المترامية الأطراف، وتقول نعمت إسماعيل"... يتميز الفن الإسلامي عن غيره من الفنون القديمة بكونه من أوسع الفنون انتشارًا وذلك لاتساع رقعة الدولة الإسلامية التي امتدت من الصين شرقًا إلى إسبانيا غربًا"[1].

وعلى الرغم من اختلاف طرز وفنون شعوبها المختلفة الظاهر في بعض عناصر وأساليب المدارس الفنية الإسلامية فإنه اختلاف جزئي، فهذه الفنون متشابهة في أصولها ويجمع بينها الدين الإسلامي مِمَّا نتج عنه فن جديد عُرف بالفن الإسلامي، كما أضاف الفنان المسلم بعض الأساليب الجديدة التي تلاءمت مع الأحداث الاجتماعية الناشئة عن الدين الجديد. وفي هذا الشأن تقول نعمت إسماعيل:"... ولقد نُسبت هذه الأساليب الإسلامية الجديدة إلى مدارس فنية ازدهرت بتشجيع من الأسر الحاكمة التي تمكنت من فرض سلطانها على الدولة الإسلامية. ولقد بدأت هذه المدارس الفنية بعنصر خلافة بني أُمَيَّة، وتُعتبر المدرسة الأُمَوِيَّة هي أولى المدارس الفنية الإسلامية[2].

والفن الإسلامي هو كل ما قام المسلمون بصنعه أو ابتكاره من فنون وحرف

---

(١) نعمت إسماعيل علام. فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف، ص٨.

(٢) نعمت إسماعيل علام. مرجع سابق، ص١٨.

في البلاد التي حكموها. وهو يختلف عن الفن القبطي في مدلوله الفلسفي والعقَدِي، فالفن المسيحي فن قام على خدمة الكنيسة من تصوير وموسيقى ونحت وغيره، وهو في حد ذاته فن ديني بحت.

نشأة الفن في العصر الأموي:

يرجح بعض المؤرخين أنه لم يكن للعرب في عهد النبي (ص) فن مزدهر واسع الانتشار، إلا أن الحكام الأمويين عندما فتحوا سوريا وإيران تبَنَّوا الفنون الرفيعة الراقية في هذه البلاد. ويمكن القول إن "اختيار الأمويين بعد قيام الدولة الأموية دمشق عام ٤١-١٣٢هـ/٦٦١-٧٤٩م في بادئ الأمر لتكون عاصمة لهم هو السبب الأساسي في قيام الفن الإسلامي وفي ظهور طراز يميز العصر الأموي"[(١)].

ويؤكِّد ذلك كمال الدين سامح في قوله:"... إن الفن الإسلامي في القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة كان يسودها طراز أموي أولًا ثم طراز عباسي بعد سقوط بنى أمية في نهاية سنة ٧٤٩م، وفي بداية الأمر من ظهور، أول طراز للفن الإسلامي في الحضارة الأموية ظلت المهن الحرة في أيدي أهل البلاد التي فتحها المسلمون، ثم تطورت الأساليب الفنية في كل إقليم من الأقاليم المفتوحة تطورًا خضعت فيه لكثير من القواعد التي فرضها عليها العرب الفاتحون في جملتها ومتباينة في جزئياتها"[(٢)].

ويمكن القول أيضًا إن تطوُّر الفن الإسلامي في العصر الأموي يرجع إلى حياة الترف والبذخ التي عاشها الخلفاء الأمويون بعد استقرار حكمهم في دمشق وفتح بلاد

---

(١) عبد الرؤوف حسن خليل دليل متحفه بجدة، السعودية، ط١٩٨٥،١، ص٤٩٧.

(٢) كمال الدين سامح العمارة في صدر الإسلام، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤، ص٣٢.

الشرق الأوسط وشمال إفريقيا واهتمام الخلفاء الأمويين بتشييد العمائر الضخمة تشبها بمشيدات ملوك الفرس وحكام الدولة البيزنطية.

اهتم الأمويون بالصناعات الخشبية التي تمثلت في قطع الأثاث المرتبطة بالعمارة المدنية والدينية وقصور الحكم والمنشآت المدنية التي تميزت بجودة التصميم والأسلوب التقني والشكل الجمالي مثل الكوابيل وتيجان الأعمدة بالمساجد، والخزائن والدواليب والكراسي، وكراسي العشاء، والصناديق، كما تنوعت أخشابها بين أخشاب السندبان والساج والهندي والأبنوسي والعزيزي والماهوفيي والأرو والزان، إلى جانب تطعيم بعض أجزائها بالعاج والعظم مع استخدام حشوات خشبية[1].

وقد نتج عن كل ما سبق ذكره، ظهور أول طراز فني في تاريخ العمارة الإسلامية وما تبعه من ارتباط للقيم الوظيفية والجمالية لاستخدام الأخشاب في العمارة الداخلية والخارجية للمشيدات الدينية والمدنية، ثم انتقل هذا الطراز إلى الولايات الواقعة تحت سيطرة الحكم الأموي.

إن أنماط وطرز قطع التُّرَاث الأموي المتمثلة في أجزاء من المشغولات الخشبية الغنية بالقيم الجمالية قد ارتبطت على ما يبدو بالأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فساعد استقرار الأوضاع في البلاد بما فيها من حياة ترف وبذخ على ازدهار الحرف والصناعات.

الحضارات التي أثرت على الفن الإسلامي في العصرين الأموي والعباسي

---

(١) عبد النبي محمود السيد: القيم الفنية للمشغولات الخشبية في العصر الأموي بمصر وتطبيقاتها في التربية الفنية، رسالة ماجيستير كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، سنة ٢٠٠٠م، ص٦٧.

فنون الحضارات التي ازدهرت قبل حضارة العصر الأموي هي:

- الحضارة الهيلينستية: الإغريقية من العصر الإغريقي المبكّر حتى القرن الرابع ق.م، حكمت مصر فيها أسرة البطالمة حتى سنة ٣٠ ق.م.

- الحضارة الرومانية: من سنة ٢٠٠ ق.م حتى سنة ٥٠٠ ميلادية.

- الحضارة الساسانية: من سنة ٢٢٦م حتى سنة ٦٣١م.

- الحضارة البيزنطية: من سنة ٣٢٠م حتى سنة ١٤٥٢م.

- الحضارة القبطية: في مصر من الميلاد حتى سنة ٦٤٠م.

تُعَدُّ آثار الفنون التشكيلية السابقة لظهور باكورة الطراز الأموي، الذي نشأ عن امتزاج فكر العرب الفاتحين، مع أهل البلاد الأصليين، أصحاب تلك الحضارات، ونتج عن هذا الامتزاج ما عُرف بالطراز الأموي، وكانت سماته المميزة متشابهة إلى حدّ ما في جملتها مع السمات المميزة لفنون تلك الحضارات، ومتباينة إلى حد الاختلاف في جزئياتها التشكيلية، ذلك لارتباط مضمون التشكيل الفني لها بفكر وفلسفة الدين الإسلامي الحنيف وتعاليمه، وظهر ذلك بوضوح في أشغال الخشب بصفه خاصة.

نمط الحضارة الهيلينسية "الإغريقية"

العهد الإغريقي الروماني: نهايات القرن الرابع ق.م - ٣٠ق.م:

عندما غزا الإسكندر المقدوني مصر في سنة ٣٣٠ ق.م قابله أهلها بالترحاب للتخلص من تعسف حكم الفرس الأكمينيين، ولقد تقرب الإسكندر إلى المصريين باحترام آلهتهم واتخذ شعاره قرنَيْ الكبش المصري، ومن ذلك العهد استطاع الرومان التمكن من السيطرة على مصر في سنة ٣٠ق.م.

انتشر الطابع الهليني في الإسكندرية والفيوم لوجود جالية إغريقية بهما، وتقول نعمت إسماعيل:"... ويتميز هذا العهد بظهور صور ملونة لأشخاص على ألواح خشبية توضع على الجزء الأمامي من توابيت الموتى"[١].

كما تميزت بدقة في فن التصوير الشخصي وظهر في هذا العهد الابتكار في النقوش على جداران المعابد. ويتضح تأثرها بالفن الفارسي الأكميني، وتميز النحت البارز في هذه الفترة بخطوط شديدة الغور.

الوحدات الزخرفية الإغريقية:

تتميز الزخارف الإغريقية بصفة عامّة، بالرشاقة، واستخدموا الخطوط المنحنية والحلزونية بكثرة ولكن في بساطة وحساسية زخرفية وجمالية متميزة، ويظهر أثر الفن المصري القديم بالنسبة إلى وحداتها، النباتية منها بوجه خاصّ، كما تأثرت الزخارف الإغريقية أيضًا بفنون كريت وبلاد فارس وبين النهرين والشام وبخاصة الفينيقي والكنعاني.

الوحدات النباتية:

أخذ الإغريق عن الفن المصري القديم زهور اللوتس والبردي والأنتيمون والزهيرة واللبلاب وأوراق وعناقيد العنب، ومثّلوها بخطوط أكثر نحافة وليونة مع كثرة المنحنيات والحلزونات.

كما ابتكروا زخارف من ورق الأكنتس وباقات الزهور وعقود من أفرع النبات والزهور والثمار، كما ابتكروا فيونكات زخرفية تنتهي برؤوس أو أرجل الحيوانات أو الطيور.

---

(١) نعمت إسماعيل علام ١٩٦٩م. فنون الشرق الأوسط القديم، دار المعارف ص٢٥٩ واللوحة ص٢٨٧.

الوحدات الهندسية

تأثروا بالوحدات الزخرفية المصرية ثم ابتكروا وحدات هندسية جديدة من السلاسل المتصلة والخطوط المنكسرة المتصلة، وبدأت هذه الوحدات بسيطة في أول الأمر ثم ازدادت هذه الوحدات في التعقيد والتداخل، كما استخدموا تكوينات هندسية من الخطوط المنحنية والدائرية والحلزونية.

الوحدات الرمزية:

اهتمّ الإغريق بجمال الزخارف، ولعبت المؤثرات المصرية القديمة وأساطيرهم دورها في ابتكار أشكال وتكوينات من الإنسان والحيوان والطيور، ورمز كثير من آلهتهم إلى مظاهر قوى الطبيعة والنشاط الإنساني كالحب والحرب والفكر، إلخ.

الفن الروماني:

يُعتبر الفن الروماني استمرارا طبيعيا للفن الإغريقي حتى إن أغلب مؤرخي الفنون يعتبرون الحضارتين الإغريقية والرومانية حضارة واحدة متصلة الحلقات، ويختلف الفن الروماني عن الفن الإغريقي في محاولة إظهار الثراء والبذخ على مشغولاته الفنية.

المؤثرات المختلفة على الفن الروماني:

كان للهجرات البدائية نسبيًّا من الشمال الشرقي والغربي إلى إيطاليا أثرها في جلب بعض الأساليب الفنية لهذه القبائل واندماجها في استمرارية الأسلوب الفني الإغريقي القديم، كما ظهرت تأثيرات شعبية وتأثيرات الأوساط الأقل أرستقراطية على كثير من المشغولات الفنية، كما انتشر في أرجاء كثيرة من الإمبراطورية الرومانية كثير من أساليب الحفر والنقش منفذة بطريقة الحفر كانت تصور مشاهد الحياة اليومية منفذة على لوحات من الخشب.

العناصر الزخرفية الرومانية:

العناصر النباتية:

أغلب العناصر التي تناولها الفن الروماني، وأهمها: حلزونات ورق الأكنتس، وزادوا في توريقة واستدارة أطرافه كما استخدموا أوراق الأنتيمون والزهيرة واللبلاب وأوراق العنب واللوتس والبردى.

العناصر الحيوانية:

استخدموا أشكال رؤوس الحيوانات والنساء والأطفال التي تشكل أجسامها من حلزونات نباتية أهمها الأكنتس والزهيرات.

العناصر الهندسية:

ازدادت أشكال السلاسل والصلبان المعقوفة والزخارف المعروفة بـ"متاهة سكة الفار" تعقيدًا كما كثرت استخدامات الدوائر والحلزونات، وكثيرًا ما تتخلل كناراتها مساحات رباعية أو دائرية تزين بالزهور الرباعية الأوراق أو الدائرية الشكل، كما كثرت أشغال التطعيم وتلبيس الأحجار الملونة في أرضيات القصور وأسفل جدرانها.

الفن البيزنطي:

يُعتبر الفن البيزنطي أصدق مرآه للكيان المركّب الذي تتألف منه الحضارة البيزنطية، إذ تألفت السمات ومميزات الفنون الإغريقية والرومانية مع فنون الشام ومصر وفارس وهي تمتزج بنسب متفاوتة ولكنها ممتزجة امتزاجا تامًّا يخلق منها كلًّا متكاملًا، وكان هذا الفن في جوهره دينيًّا.

السمات والمميزات العامَّة للفن البيزنطي:

ويقول أحد الكتاب:"... أصبح الفنّ في حاجة إلى أساليب جديدة تخدم الحاجات الجديدة للدين المسيحي، ووجد الفن غايته في الفنون الشرقية القديمة وبخاصة فنون فارس وآرام ومصر، فبعدما كان يصور المعارك الحربية والحفلات وصور الحياة اليومية أصبح يصور القديسين ورجال الدين والأحداث والقصص التي يطلبها الدين المسيحي"[1].

ولكل هذه الحاجات أصبح الفن البيزنطي في حاجة إلى خلق طراز جديد يخدم هذه الوظائف والأغراض. كما أخذ طابع الفن البيزنطي هدوء وثبات الحركة تمامًا. كما حل التحوير والتجريد الرمزي محلّ تمثيل الطبيعة كما تراها العين.

وتتقسم الوحدات الزخرفية البيزنطية إلى:

أ- الوحدات النباتية:

غلب عليها طابع التلقائية والتبسيط والحوير والتأثير الشرقي، واستخدمت أفرع وأوراق وعناقيد العنب والأكنتس ذي ثلاث أو خمسة الوريقات، ووحدات وأوراقًا نباتية محوَّرة يصعب رجعها إلى أصلها الطبيعي.

ب- الوحدات الحيوانية:

سادها التحوير والتجريد والتبسيط الزخرفي كما استخدمت زخارف تمثِّل رجال الدين والقديسين والملائكة.

---

(١) سامى رزق بشاي وآخرون: دار الشروق للنشر والتوزيع - ص٣٤٥، ٣٤٦، ٣٥١ - ١٩٩٢.

ج- الوحدات الهندسية:

كثر الاعتماد على الوحدات الهندسية المبسَّطة، وتداخلت مع كثير من الوحدات النباتية والحيوانية، كما استخدمت تكوينات تعتمد على المربَّعات والمعيَّنات والمثلَّثات والمستطيلات في الزخارف، وكان تأثير الفنون الشرقية واضحًا في هذه التكوينات الزخرفية.

د- الوحدات الرمزية:

ظهرت رموز دينية كثيرة في الفن البيزنطي، أهمها الحمامة رمز الروح القدُس، والطاووس، والصليب، وأوراق وعناقيد العنب.

الفن الساساني:

تميز الفن الساساني بظهور وحدات حيوانية في زخارفه ورثها عن الفنون السابقة فنرى حيوانًا خرافيًّا نصفه الأمامي أسد مجنَّح والجزء الخلفي ذيل طائر، ويكثر استعمال هذه الوحدة الزخرفية في الفن الساساني، فنراها في الزخارف الجصية البارزة، كما تُستعمل في زخارف الأنسجة التي تَفوَّق الساسانيُّون في صناعتها إلى درجة كبيرة، وتَأَثَّر النسَّاجون في مصر بهذه الوحدات خصوصًا في العهدين القبطي والإسلامي.

وترجع أهمية الفن الساساني إلى إمداده الفنَّ الإسلاميَّ بكثير من عناصره، ويقول أحد الكتاب:"... وقد اقتبس الفنانون في العهد الإسلامي كثيرًا من المواضيع الساسانية، وظهر ذلك بوضوح في الآثار التي عثر عليها من العهد الأموي والعباسي في بغداد والعهد الفاطمي في مصر"[1].

---

(١) نعمت إسماعيل علام. فنون الشرق الأوسط القديم، مرجع سابق، ص٢٨٢.

تطور طرز العمارة الإسلامية:

لم يكن الفن الإسلامي فنًا راكدًا جامدًا أو منفِّرًا، بل كان على اتصال بالفنون في الشرق والغرب، مِمَّا جعله يحافظ على حيويته ويتَطوَّر. وبفضل العلاقات المختلفة التي قامت بين العالم الإسلامي والشرق الأقصى، تبادل الفن الإسلامي التأثير مع فنون الشرق الأقصى بعامة وفنون الصين بخاصة، ومن ناحية أخرى ساعدت ظروف كثيرة على انتقال التأثيرات الفنية الإسلامية إلى أوربا، عن طريق إسبانيا وصقلية ودولة الأتراك العثمانية في البلقان وبحر أرخبيل.

كما كان للحروب الصليبية، والتجارة بين الغرب والشرق، وقدوم الأوربيين إلى فلسطين للحج، أثر كبير في تبادل العناصر الفنية بين العالم الإسلامي وأوربا.

وبعد انتشار الدين الإسلامي واستقرار المسلمين في البلاد العربية كافةً تقريبًا بدأ اهتمام العرب بالفنون التشكيلية بعد انتقال مركز الخلافة الإسلامية إلى خارج شبه الجزيرة العربية، وكان ذلك في عهد خلفاء بنى أمية الذين تَقلَّدوا الحكم بعد الخلفاء الراشدين، وقد استمر اهتمام الحكام المسلمين بعد ذلك بفنون البلاد التي تكونت منها حدود دولتهم الواسعة، والتي كانت مركزًا للحضارات العريقة، وازدهرت فنونها قبل بداية عصر الإسلام.

وقد أقام كل إقليم من الأقاليم التي خضعت للإسلام طرازًا أو أسلوبًا محليًا، يميز كل إقليم من الآخر، وانتقلت هذه الأساليب من قُطر إلى قُطر، كما أضاف إليها الفنان المسلم بعض الأساليب التي تلاءمت مع الأحداث الاجتماعية الناشئة عن الدين الجديد، ولقد نتج عن هذا الامتزاج فنون وطُرُز وأساليب جديدة تختلف

عن فنون البلاد الأصلية. ولا بد أن تتوافر ثلاثة شروط من أجل نموّ أي حضارة ذات هُويَّة فنية مميزة ومن أجل تطويرها: المدة الزمنية الكافية، والاستقرار السياسي، والأرضية الفنية.

ويخص الشرطّ الأول عامل الوقت والزمن، وهو شرط مهمّ لأنه يعطي الناس فرصة كافيه للتأقلم وفق أوضاع حكم جديد، وطريقة الحياة التي نتجت عن ذلك، فتفسح أمام الناس الفرصة كي يدرسوا ويتعلموا من الحضارات السابقة، فيخرجوا بأفكار واكتشافات جديدة وأساليب مبتكرة تتماشى مع أسلوب الحياة المتجددة والأذواق المتغيرة.

أما الشرط الثاني، عامل الاستقرار السياسي، فيعنى أوقات السلم، أي الرخاء والرفاهية، وأن الشعب والحكام غير مشغولين بالحروب من أجل كسب أرض جديدة، فالاستقرار وقت السلم يعطي الناس الوقت الكافي للانشغال ببناء بلدهم وتعميره، فيشيدون البيوت والقصور والمساجد الجميلة ويقومون عليها بتجميلها بالتحف والزخارف المتنوعة.

والشرط الثالث الأرضية الفنية، وهو ضروري جدًّا، لا سيما للفنان، فالفنان أو الحرفي الذي لم يكن قد رأى صحنًا أو كوبًا أو إبريقًا من قبل، يصعب عليه اختراع واحد دون أن تكون لدية المعرفة المسبقة، ومن ثم تجميله، بالإضافة إلى لون جديد أو صور جديدة على الخزف أو حتى تحسين الشكل الخارجي، والأرضية الفنية تشمل أيضًا ثقافة الفنان ومهارته في حقل اختصاصه الفني أو الحرفي، فتأتي الحضارات بطُرُزها المميزة لفنانيها[1].

---

(١) وجدان علي بن نايف: سلسلة التعريف بالفن الإسلامي "الأمويون والعباسيون والأندلسيون"، دار البشير، دمشق، ١٩٨٨، الطبعة الثانية، ص١٠، ١١.

طرز العمارة الإسلامية:

عبارة عن عدة طرز مختلفة اتسم كل طراز منها بطابع معيَّن تميز به، وهي:

الأموي - العباسي - الفاطمي - الأيوبي - المملوكي - السلجوقي - الإيراني المغولي - الصَّفَوِيّ - الهندي المغولي - العثماني. وجميع هذه الطُّرُز تكون في مجموعها العمارة الإسلامية.

أولًا- الطراز الأموي:

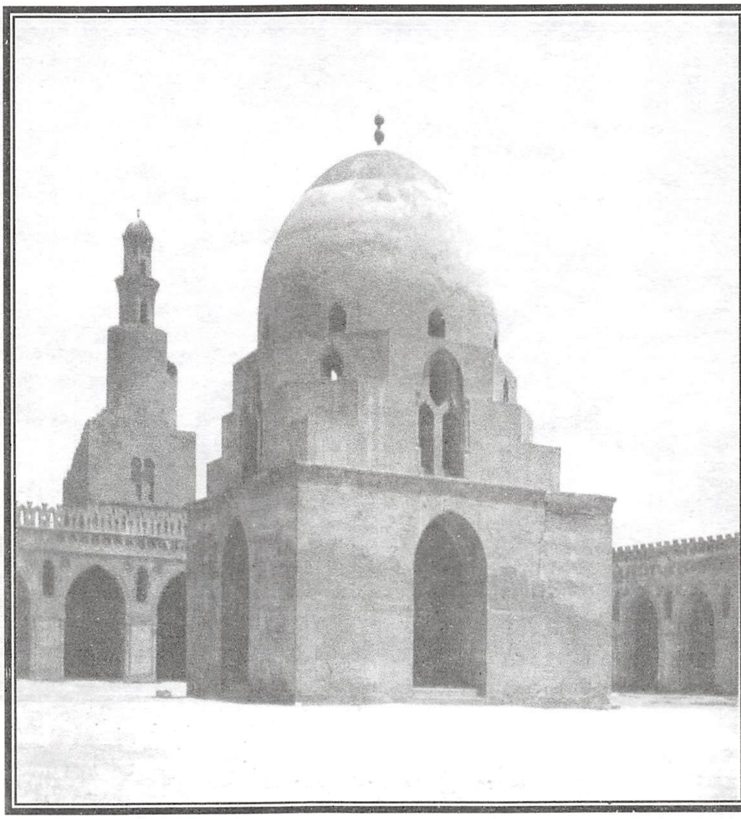
هو أول الطُّرُز الإسلامية وأقدمها، ازدهر في عصر بني أمية، بعد استيلاء بني أمية علي الخلافة وانتقال عاصمة الدولة الإسلامية من المدينة والكوفة إلى دمشق. عاش الأمويون في الشام حيث ازدهرت العمارة الإسلامية كما تأثر المسلمون في سوريا وفلسطين بالعمارة المسيحية، وشيَّدوا مساجد توازي في جمالها وعظمتها كنائس المسيحيين[٢]. ونقل هذا الطراز من الشام إلى سائر الأقاليم الإسلامية.

ثانيًا- الطراز العباسي:

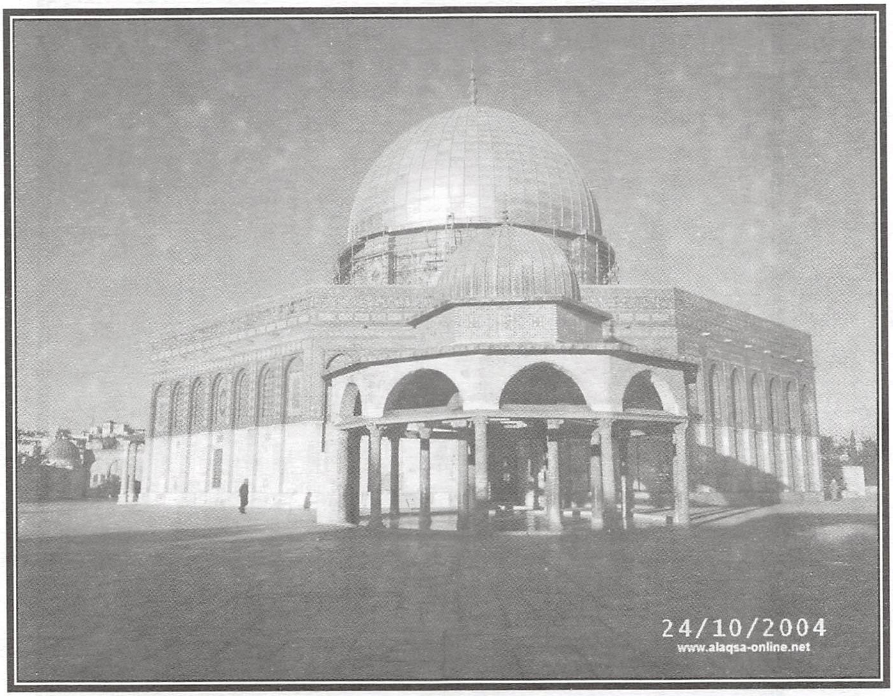
ازدهر بعد سقوط دولة بني أمية بفترة من الزمن، ويمتاز هذا الطراز في العمارة بتفضيل الأكتاف أو الدعامات على الأعمدة في حمل العقود والبواكي، وأهمّ ما خلفه هذا الطراز المسجد الجامع في سامرَّاء ومسجد الرقة وأبي دلف في العراق ثم جامع أحمد بن طولون في مصر وجامع نابين، وهي بلدة تقع في بقعة هادئة بين أصفهان ويزد في إيران.

---

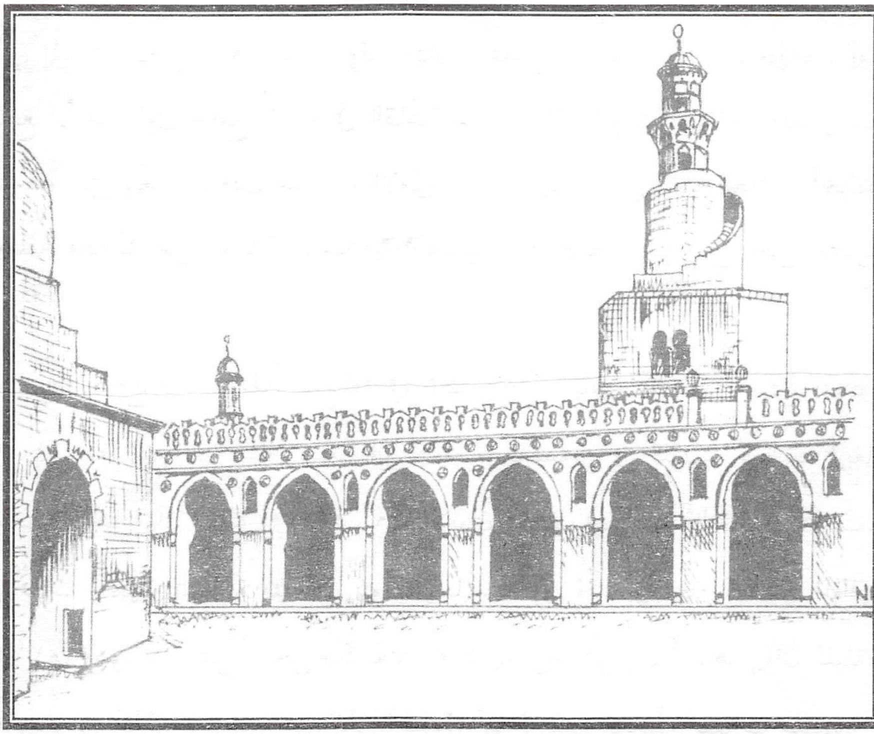
(٢) عبد السلام أحمد نظيف: دراسات في العمارة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ص١٢.



الطراز العباسي - جامع أحمد بن طولون . تمّ بناؤه في ٢٦٥ هـ . ٨٧٨م



الطراز الأموي . قبة الصخرة . تمّ بناؤه في ٧٢هـ . ٦٩١ م



الطراز العباسي . رسم لجزء من جامع أحمد بن طولون

ثالثًا- الطراز الفاطمي:

أهمّ ما بقي في العمارة الإسلامية في العصر الفاطمي إلى الآن الجامع الأزهر وجامع الحاكم وجامع الأقمر وجامع الصالح طلائع فضلًا عن أسوار القاهرة وبعض العمائر والأبنية ذات الطابع الإسلامي في شمال إفريقيا وجزيرة صقلية.

وبين المساجد الفاطمية في القاهرة وجامع ابن طولون بعض أوجه الشبه، كما أنها تشبه جامع سيدي عقبة في بعض الظواهر المعمارية، لا سيما الجزء الأوسط الذي

يؤدِّي إلى المحراب في رواق القبلة، وقد امتازت هذه المساجد بالعناية بواجهاتها، أما الجامع الأزهر فأول جامع أُنشِئ في القاهرة عام ٣٦١هـ الموافق ٩٧٢م، وقد زادت مساحته حتى بلغت ضعف مساحته الأولى، كما أضيف إليه زيادات جعلت أجزاءه المختلفة معرضًا لفن العمارة الإسلامية العصرية منذ العصر الفاطمي حتى عصرنا هذا(١).

أما جامع الحاكم فقد تمّ بناؤه في عصر الحاكم بأمر الله عام ٤٠٣هـ الموافق ١٠١٣م، وقد بُني على مثال جامع ابن طولون، فالصحن في كليهما تحيط به أربعة أيونات أكبرها إيوان القبلة وفي طرف هذا الإيوان قبتان بينهما قبة ثالثة فوق المحراب، وفي طرف واجهته البحرية مئذنتان يتوسطهما المدخل، وُقد بني عام ٥١٩هـ الموافق ١١٢٥م، وهو عبارة عن صحن مكشوف تحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة، والعقود على الطراز الفارسي تقوم على أعمدة، أما السقف فمغطًّى بقبوات صغيرة.

أما جامع الصالح طلائع فتم بناؤه عام ٥٥٥هـ الموافق ١١٦٠م، وهو آخر الجوامع التي شُيِّدَت في العصر الفاطمي، والجامع له أربع واجهات، منسوب أرضيته مرتفع على مستوى الشارع بأكثر من ثلاثة أمتار، وأهم واجهاته الواجهة الغربية، وبها الباب الرئيسي، وأمامه رواق قائم على أربعة أعمدة، والجامع عبارة عن صحن حوله أربعة إيوانات، وعقوده محمولة على أعمدة، وفوق العقود نوافذ صغيرة مفرغة بزخارف نباتية متنوعة.

---

(١) المرجع السابق: ص١٦.

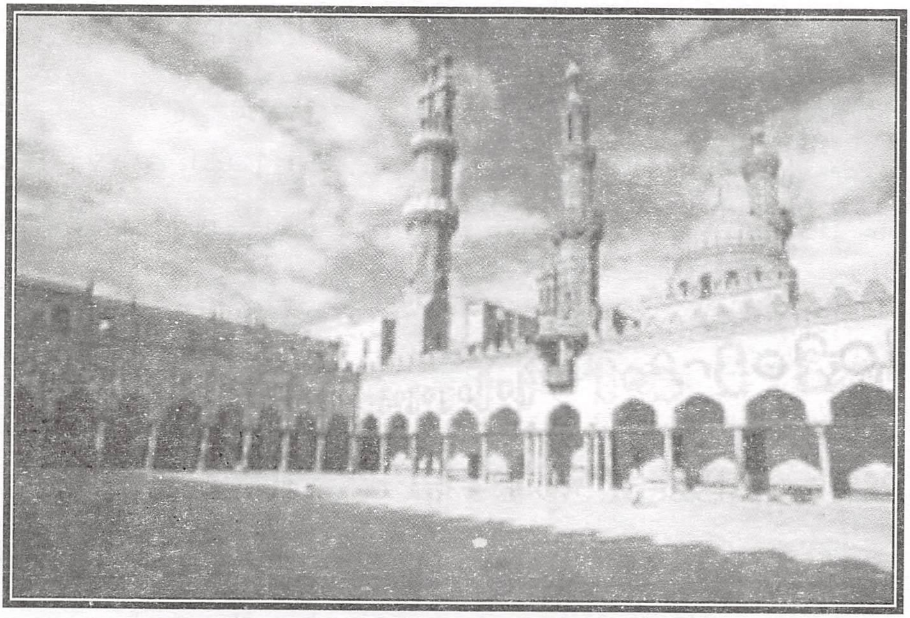
رابعًا: الطراز الأيوبي:

أمر صلاح الدين ببناء سور يحيط بالقاهرة وبتشييد قلعة الجبل عام ٥٧٢هـ الموافق ١١٧٦م، واستعمل في ذلك مواد البناء من بعض أهرام الجيزة، وقد أضيف إلى القلعة بعد صلاح الدين أجزاء كثيرة، ولم تتمّ عمارتها إلا في عهد الملك الكامل عام ٦٠٤هـ الموافق ١٢٠٧م.

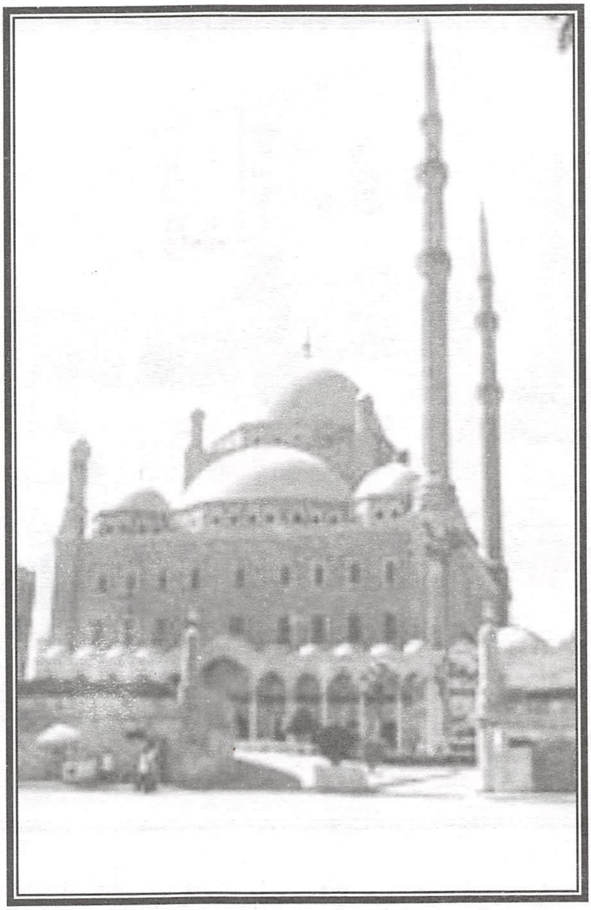
وتتألف القلعة من مساحتين مستقلّتين، الشمالية مستطيلة الشكل ولها أبراج بارزة، والجنوبية تمتدّ من الشمال إلى الجنوب تكوّن زاوية قائمة مع المساحة الشمالية، أما قلعة الجبل بالقاهرة فلا نرى لها سورًا كاملًا ذلك لأن قلعة الجبل تتألف من المساحة الشمالية وهي الصحن نفسه.

ومن العمائر والأبنية التي ترجع إلى العصر الأيوبي قبة الأمام الشافعي التي أُنشئت عام ٦٠٨هـ الموافق ١٢١١م أنشأها الملك الكامل محمد والتي تمتاز بالنقوش والزخارف، وفي حلب كانت هناك قلعة بناها الصليبيون واستولى عليها صلاح الدين وأضاف إليها أبنية جديدة أهمُّها المسجد والحمامات والأبراج، وتضمّ هذه القلعة آثارًا من مختلف العصور، ومن القصور التي بناها في القلعة صلاح الدين وابنه ظاهر غازي قصر العواميد الذي سُمِّي هكذا لكثرة الأعمدة فيه.

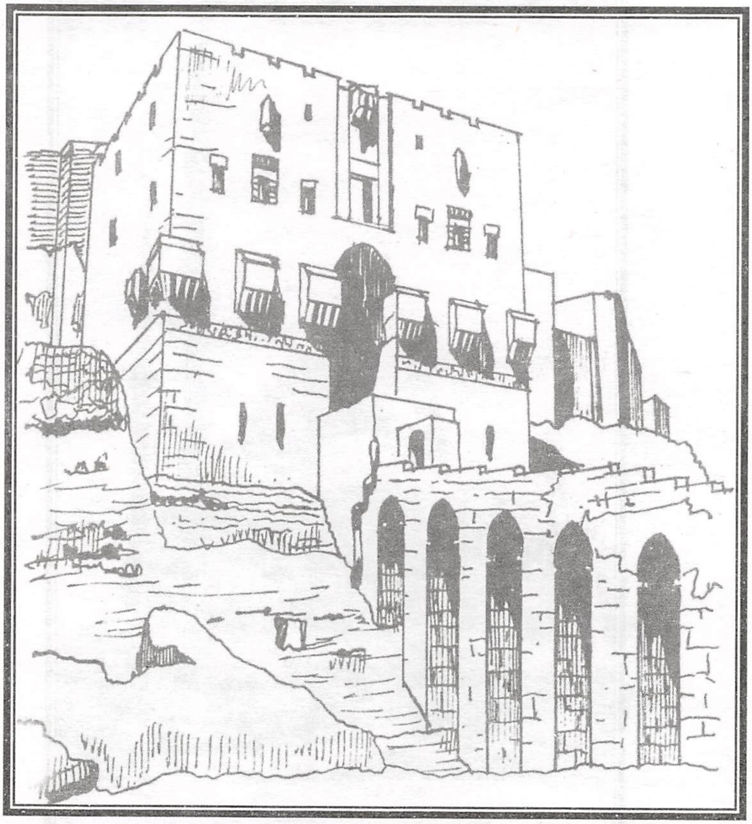
كما ازدهر في العصر الأيوبي تشييد المدارس وتَطوّر بناء الأسوار والاستحكامات والقلاع.



الطراز الفاطمي . الجامع الأزهر . تمّ بناؤه في ٣٦١ هـ . ٩٧٢م



الطراز الأيوبي . قلعة صلاح الدين



الطراز الأيوبي . قلعة حلب . اكتملت في القرن ١٢ .
أضيف إليها أبنية في القرنين ١٣ و١٤

خامسًا: الطراز المملوكي:

يُعتبر عصر المماليك العصر الذهبي في تاريخ العمارة الإسلامية، فقد كان فيه إقبال على تشييد المساجد والمدارس والأضرحة وغيرها بتنوُّع واتقان في شتَّى العناصر المعمارية من منارات وقباب وزخارف، كما روعي في بناء المساجد بناء

المدارس والأضرحة إلى جانب المساجد ذات الإيوانات والأعمدة والأكتاف، ومثال ذلك جامع السلطان الظاهر بيبرس، المسقط الأفقي مربَّع تقريبًا وهو عبارة عن صحن يحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة والعقود بعضها محمول على أكتاف والبعض الآخر محمول على أعمدة، واجهاته الأربع مبنيَّة بالحجر أما الجزء الأوسط في إيوان القبلة فتعلوه قبة فوق المحراب[1].

جامع السلطان حسن (٧٥٧هـ-٧٦٤هـ/١٣٥٦م-١٣٦٣م):

عبارة عن صحن مربَّع يحيط به أربعة إيوانات في الزوايا الأربع، ويمتاز هذا الجامع بمدخله المرتفع الشاهق وهو العقد الثلاثي، ويتدلى من هذا العقد المقرنصات، أعلى الصحن الرئيسي القبة وأسفلها ثمانية أعمدة، كما لا يُعتبر إيوان القبلة من الأعمال النموذجية الغنيَّة بعناصر الطراز ودقة الزخرفة فحسب بل المسجد جميعه من العمائر الإسلامية التي تميزت بهذه الدقة والجمال. المسجد له منارتان، بدأت عمارته عام ٧٥٧هـ الموافق ١٣٥٦م بأمر السلطان الناصر حسن ابن الناصر محمد، وتم بناؤه في عام ٧٦٤هـ الموافق ١٣٦٣م بعد وفاة السلطان حسن بسنتين.

سادسًا- الطراز السلجوقي:

استقر السلاجقة في الهضبة الإيرانية، وكان أمراء السلاجقة يشملون الفنون برعايتهم، وكان لهم طراز قائم بذاته امتاز بضخامة المباني واتساعها ومظهرها

---

(١) عبد السلام أحمد نظيف: المرجع سابق، ص٢٠.

القوي، كما استخدم الزخارف المجسمة وبخاصة في واجهات المباني، وما يلاحظ في العمارة الدينية السلجوقية أنها لم تكُن مقصورة على المساجد فقط بل كثر بناء الأضرحة على شكل أبراج أسطوانية أو ذات أضلاع على شكل مبانٍ ذات قباب.

تميز العصر السلجوقي بالتقدُّم الكبير في بناء العمائر ذات القباب كما نرى في الجزء الذي بُني في مسجد الجمعة بمدينة أصفهان، بُني هذا المسجد عام ٤٨١هـ الموافق ١٠٨٨م.

خان السلطان حسن:

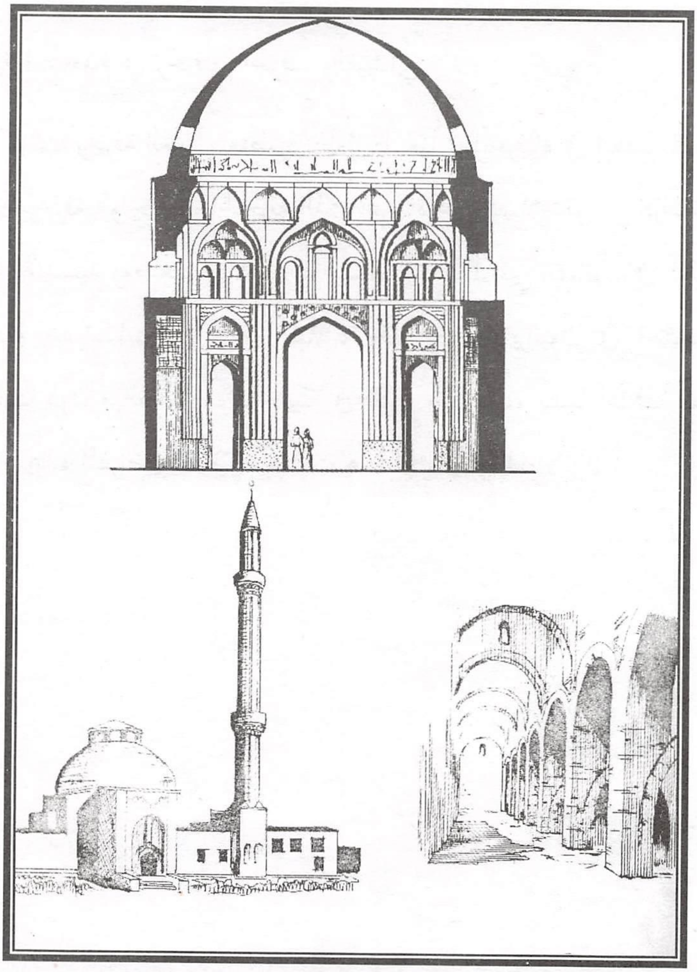
يمتاز بأن صحنه يحيط به إيوان ذو أروقة وقبوات وأكتاف، له مدخل كبير جدرانه مدعمة بأكتاف كما توجد في أركانه أبراج، بُني عام ٦٢٦هـ الموافق ١٢٢٩.

سابعًا– الطراز الإيراني المغولي:

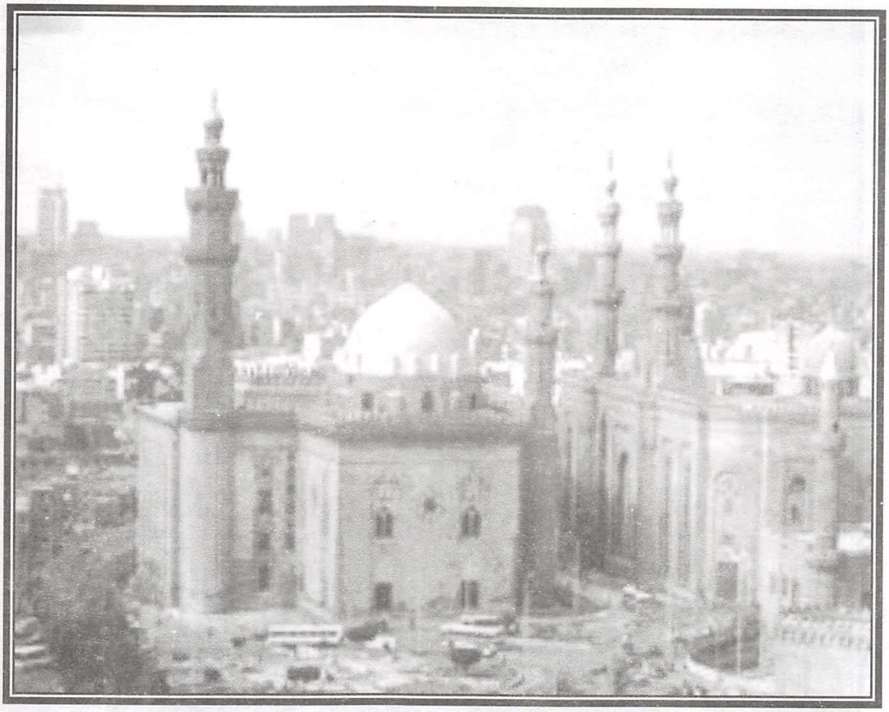
يمتاز هذا الطراز بأنه مشبَّع بالأساليب الفنية الصينية التي غمرت إيران نفسها وما جاورها من البلدان التي تأثرت بفنونها، أما عمارة المساجد فقد زادت أناقة واتزانًا وإن كان التصميم الذي عرفناه في العصر السلجوقي لا سيما المسجد الجامع بأصفهان هو الذي ظلّ متَّبَعًا في العصر المغولي، ومن أبدع مساجد هذا العصر جامع جوهر شاه بمدينة مشهد (بإيران) عام ٨٢١هـ الموافق ١٤١٨م، وشاع في عصر التيموريين بناء المساجد تعلوها قبة ضخمة يؤدِّي إليها مدخل يمتاز بعظمته وفخامته مثل مسجد كليان في بخارى بما فيه من أبواب ضخمة ومنارة

أسطوانية اسِتُخدم في زخرفتها الخزف والقيشاني.

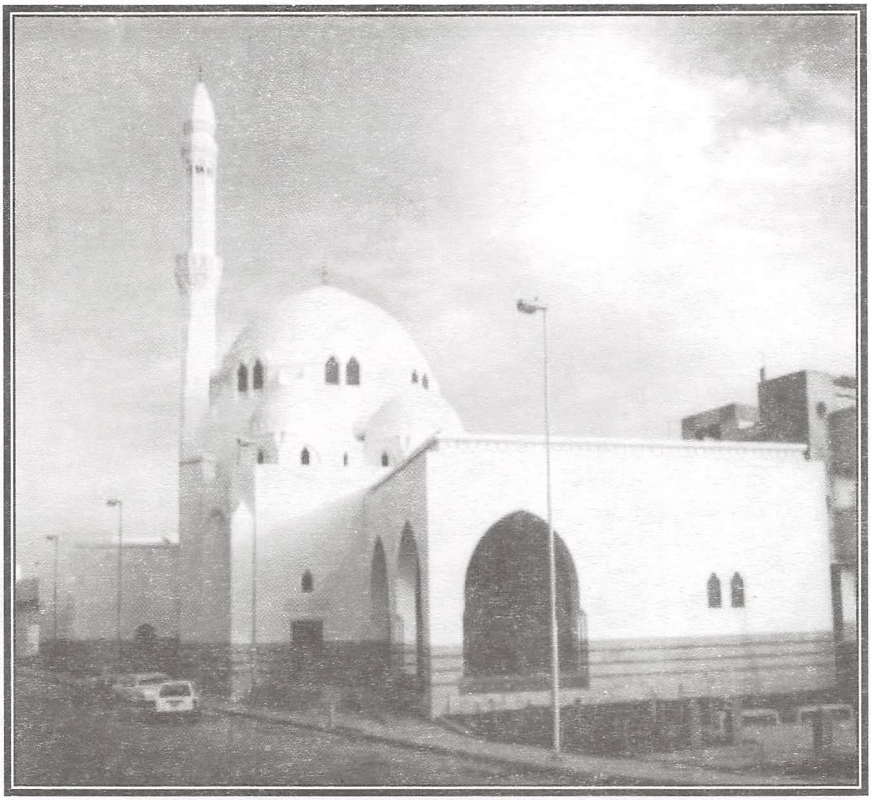
كانت زخرفة العمائر متطورة تطورًا طبيعيًّا لِمَا عرفناه في العصر السلجوقي، اللهم إلا زخرفة الواجهات الحجرية الذي عرفناه عن السلاجقة من دراسة العناصر الزخرفية الهندسية ووضعها في إطارات مستطيلة، كما عُني الفنانون في ذلك العصر باستخدام المقرنصات في تزيين المباني، وقد نجح الإيرانيون في استخدام هذه المقرنصات دون مبالغة فجاءت جميلة في اتزان وتناسب، بينما أسرف الفنانون في استخدام هذه المقرنصات بحيث فقدت هذا الجمال وهذا الاتزان.



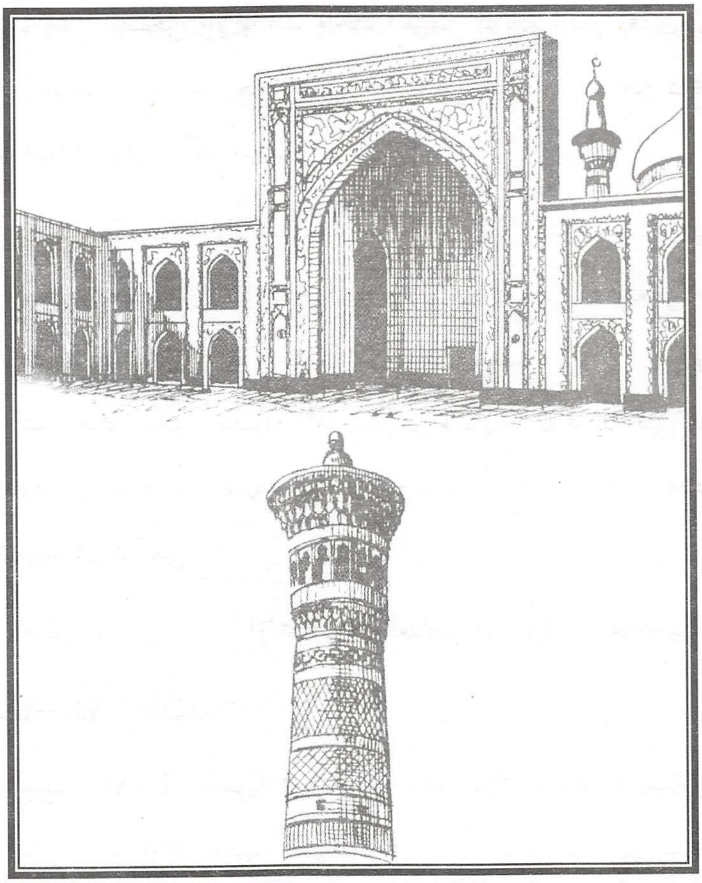
بعض الرسومات التي توضح بعض أبنية الطراز السلجوقي .
في الأعلى قطاع في القبة الصغرى في مسجد الجمعة
بأصفهان . وفى السفل يمين . خان السلطان تمّ بناؤه في
٦٢٦ هـ . ١٢٢٩ م . وفي اليسار جامع آنا بقونية



الطراز المملوكي. مسجد السلطان حسن. تمّ بناؤه في ٧٦٤هـ/١٣٦٣م



الطراز السلجوقي . مسجد الجمعة بمدينة أصفهان . بني هذا المسجد عام ٤٨١ هـ الموافق ١٠٨٨ م .



رسم للطراز الإيراني المغولي . في الأعلى جامع جوهر شاه
بمدينة مشهد تمّ بناؤه في ٨٢١ هـ . ١٤١٨ م . وفى الأسفل
منارة مسجد كليان بمدينة بخارى

ثامنًا– الطراز المغربي:

لم يتأثر هذا الطراز بغيره من الطُّرُز الإسلامية تأثُّرًا كبيرًا، وكان تطوره بطيئًا بالنسبة إلى تطور سائر الطُّرُز الإسلامية، لم يأتِ الطراز المغربي بجديد في تصميم

المساجد، وهي الصحن والإيوانات والجزء العريض المرتفع الذي يؤدِّي إلى المحراب في إيوان القبلة، فالمساجد بوجه عامٍّ في المغرب هي عبارة عن صحن داخلي واسع تحفّ به البواكي وفي وسطه فسقية.

تمتاز عمارة هذا الطراز بعقودها التي على شكل حدوة حصان، ترتكز هذه العقود على أعمدة دائرية لها التاج المورق والقاعدة البسيطة، وبعض مباني هذا الطراز ترك استعمال الأعمدة واستعمل الأكتاف المسنَّنة الأركان أي غير الدائرية، وعقودًا على هيئة حدوة حصان، أما المنارات فكان بدن المنارة يُبنَى على شكل مربَّع تعلوه شرفات مسنَّنة ثم يعلوه بدن مربَّع ولعله أصغر في الحجم والطول، مثل منارة الكتيبة في مراكش.

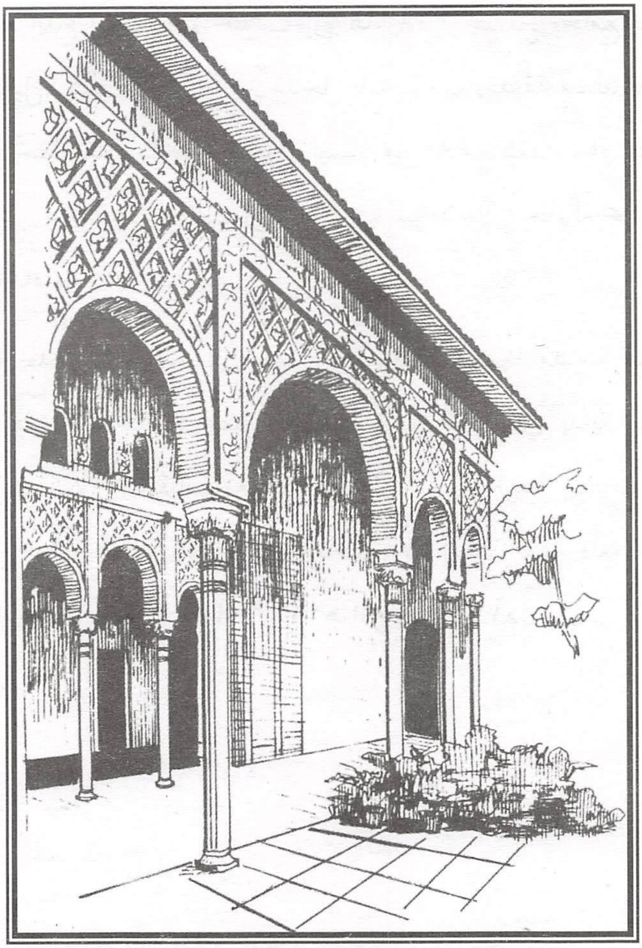
الغالب في هذا الطراز الإسراف في العناصر الزخرفية لا العناية بمتانة البناء.

تاسعًا- الطراز الصَّفَوِيّ:

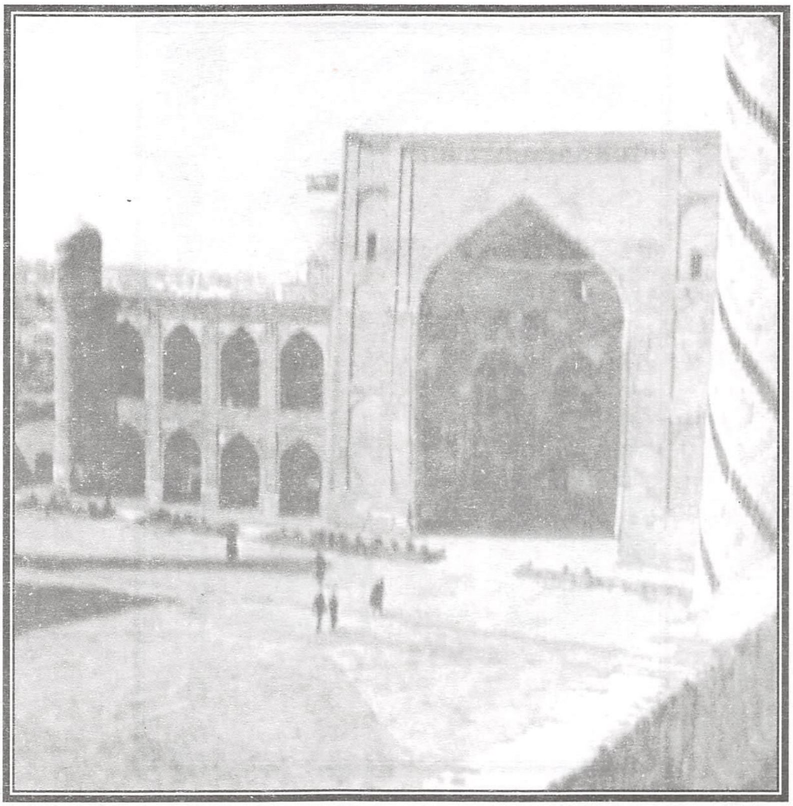
أُسِّسَت الأسرة الصَّفَوِيَّة في عام ٩٠٧هـ الموافق ١٥٠٢م نسبة إلى الشيخ صفي الدين أحد أولياء مدينة أردبيل، وهي أولى الأسرات التي أصبح المذهب الشيعي لها المذهب الرسمي للدولة الإيرانية، عُني هذا الطراز بالقصور وتخطيط المدن وتشييد المرافق العامَّة، ويتجلى ذلك في أصفهان، امتاز بالمباني والعمائر الفخمة فضلًا عن الحدائق، ومن أفخم المساجد الصَّفَوِيَّة مسجد الشاه في أصفهان، فهو يمتاز بامتداده الكبير وضخامته، وجمال تخطيطه وثرائه بالزخارف الداخلية على الرغم من أن إيواناته الثلاثة غير متصلة مِمَّا يُفقِد البناء شيئًا من الارتباط والتماسك.

ومن أبدع العمائر التي تُنسَب إلى هذا الطراز ضريح وجامع الشيخ صفي الدين بأردبيل. يتألف الضريح من مدخل ضخم تليه حديقة مستطيلة توصله إلى المباني التي تحيط بفناء داخلي يقع إلى اليسار من الجامع القديم وهو مثمَّن الشكل به ستة عشر عمودًا من الخشب وفيه حَنِيَّات للنوافذ ولا يوجد له محراب وإنما تقع القبلة في اتجاه مدخله.

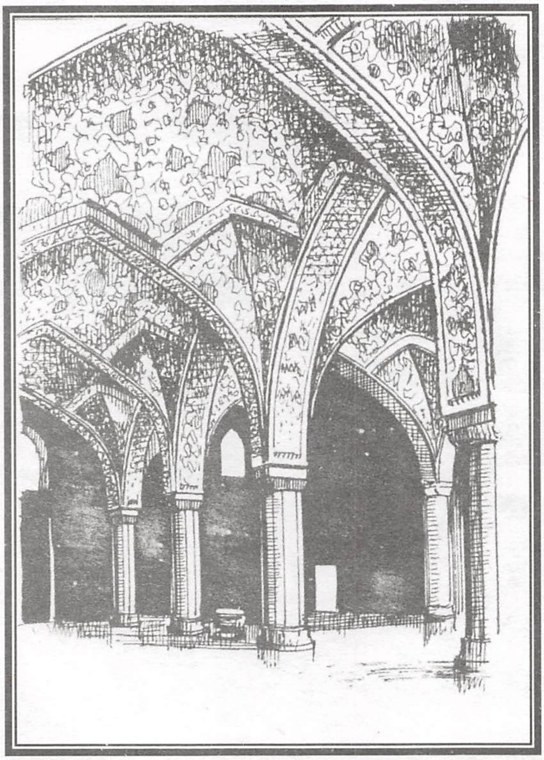
أما المدارس الإيرانية في العصر الصَّفَوِيّ فأعظمها مدرسة مادر شاه في أصفهان، فقد شُيِّدَت في عصر الشاه سلطان حسين في بداية القرن الـ١٣هـ الموافق القرن الـ١٨م، وقوامها صحن مستطيل حوله أربعة إيوانات في طابقين ويضمّ كل إيوان عددا كبيرًا من القاعات، وفي إيوان القبلة قلعة كبيرة تُسَمَّى مدرسة مادر شاه بأصفهان عام ١١٢٦هـ الموافق ١٧١٤م.



رسم للطراز المغربي . ردهة في قصر جنة العريف (جنراليف)
بغرناطة . تمّ بناؤه في القرن ٩هـ/١٤م



صحن جامع الشاه بأصفهان . تمّ بناؤه في القرن ١١ هـ/١٧م



رسم للطراز الصفوي. مسجد الشاه بأصفهان

عاشرًا- الطراز الهندي المغولي:

نشأ هذا الطراز في ظل أسرة المغول الهندية، وهو الطراز الهندي الإسلامي، وقوامه الأساليب الهندية القديمة وما دخل عليها من أساليب فنية في العصر الإسلامي، وقد تأثرت الهند الإسلامية بالطُّرُز الإيرانية.

امتازت العمارة الهندية الإسلامية بالأضرحة الضخمة، وأشهرها تاج محلّ،

الذي شيده الإمبراطور شاه جهان في مدينة أجرا لزوجته ممتاز محلّ بين عامَي ١٠٣٩هـ و١٠٥٨هـ/١٦٣٠م-١٦١٨م، يتميز بالتفاصيل المعمارية والزخرفية ذات الطابع الهندي الجميل الذي جعل بعض المؤرخين الأوربيين يظنون أن الذي صممه وبناه مهندس أوربي.

أما المساجد الهندية من هذا الطراز فقد امتازت بامتداد مساحتها وانفصال أجزائها حتى يكاد ذلك يُفقِدها شيئًا من الوحدة والتماسك، ومن أشهر تلك المساجد الجامع الكبير في بيجابور، ويرجع تاريخه إلى منتصف القرن العاشر الهجري (١٦م)، ويمتاز معظم المساجد الهندية بمداخلها الكبيرة التي تبدو كأنها أبنية قائمة بذاتها، كما نرى بمسجد الجمعة بدهلي وهو مسجد عظيم الامتداد جميل النسب وله مدخل كبير ذو ثلاث طبقات وردهة تحفّ بها منارتان رشيقتان خلفهما حرم المسجد تعلوه قبة كبيرة بصلية الشكل على جانبيها قبتان أصغر قليلًا منها.

حادي عشر- الطراز العثماني:

قامت الدولة العثمانية بعد انتصار العثمانيين على السلاجقة وعملت على مد سلطانها من آسيا الصغرى إلى البلقان وما وراءها من أراضي البلغار والصرب، ووصلوا إلى نهر الطونة ثم استولوا أخيرًا على القسطنطينية، واستمرت فتوحاتهم إلى الشرق والغرب فبسطوا سلطانهم على بلاد الجزيرة والشام ومصر، وما لبثوا أن اتخذوا لقب الخلافة الإسلامية، وقد خضعت لهم جزيرة العرب وامتدّ نفوذهم إلى شمال إفريقيا.

كانت العمائر الدينية في بداية أمرها حلقة انتقال من الطراز السلجوقي إلى الطراز العثماني كما في المساجد التي شُيِّدت في القرن الثامن الهجري (١٤م)، وفكرة هذه المساجد عبارة عن أروقة فيها أكتاف عليها قباب صغيرة، والنور يدخل المسجد من خلال نوافذ أسفل كل قبة، أما المساجد الصغيرة فكانت تتألف من قاعة كبيرة عليها قبة وتسبق القاعةَ ردهةٌ مسقوفة، ولكن عمارة المساجد الكبيرة تأثرت بعد ذلك ببناء آيا صوفيا بعد أن أصبحت مسجدًا، ويبدو ذلك واضحًا في مسجد محمد الفاتح الذي شُيِّد بين عامي ٨٦٧هـ و٨٧٣هـ (١٤٦٣م-١٦٦٩م) والذي كان واضحًا أيضًا تأثره بعمارة آيا صوفيا في نظام القبة وأنصاف القبة والتصميم المتعامد، ويوجد في صدر المسجد صحن كبير ذو فسقية ويدور فيه رواق ذو عقود وقباب.

وهناك أمثلة كثيرة للمساجد التركية الطراز، فعلى سبيل المثال الجامع الذي شيَّدَه محمد على باشا الكبير في قلعة الجبل بالقاهرة، وقد بدأ إنشاؤه عام ١٢٤٦هـ (١٨٣٠م)، جاء تصميمه على نمط تصميم جامع السلطان أحمد في إسطنبول أمام المسجد من الجهة الغربية صحن مربَّع تقريبًا تدور حوله أربعة أروقة ذات عقود محمولة على أعمدة رخامية فوقها قباب صغيرة ويتوسط هذا الصحن المكشوف قبة تقوم على ثمانية أعمدة وهي مكان للوضوء، أما الجزء الشرقي من المسجد فهو صحن المسجد الرئيسي مربَّع الشكل تتوسطه قبة كبيرة تحملها أربعة عقود كبيرة على أربعة أكتاف مربَّعة وتحفّ بالقبلة أربعة أنصاف قباب، وللمسجد منارتان رشيقتان تقعان في طرفي الواجهة الغربية للصحن. وقد تميزت العمارة العثمانية التركية بالرشاقة وجمال النِّسَب والأروقة الخارجية والعقود الضخمة والقبوات، ومثال لذلك المسجد الجديد لوالدة السلطان.

خصائص الفن الإسلامي..

سحر عبد الرحمن

١ – التنوُّع:

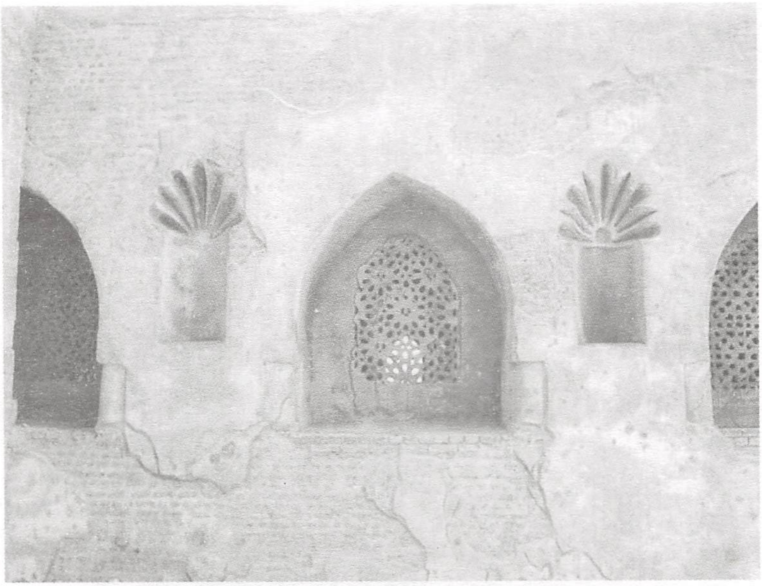
يتميز الفن الإسلامي بخاصية التنوُّع مِمَّا يبرهن على خصوبة قريحة الفنان المسلم، وكذلك على الثراء الفني لأن من النادر أن نجد تحفتين متشابهتين من حيث الزخارف.

مثال لذلك شبابيك القلل:



فعلى الرغم من أنها من الصناعات الشعبية زهيدة الثمن، فإن الفنان المسلم أبدع في زخرفتها التي تتنوع بين الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية والهندسية وكذلك الكتابية بحيث يندر أن نجد شباكين متشابهين من حيث الزخارف.

مثال آخر شبابيك جامع أحمد بن طولون:



ويبلغ عدد شبابيك الجامع 128 شباكًا، ويندر أن نجد زخارف متشابهة بينها، إذ نراها متنوعة الزخارف ما بين النباتية والكتابية.

٢- الوحدة:

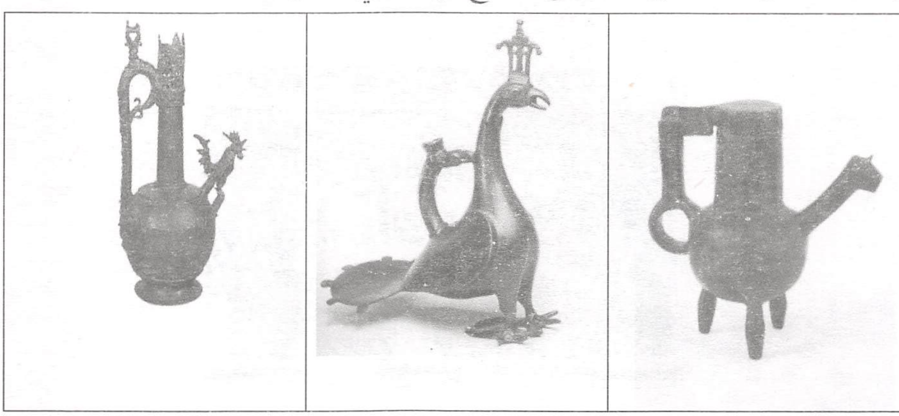
من الجدير بالملاحظ أننا على الرغم من التنوُّع الكبير في زخارف التحف الفنية الإسلامية نلاحظ وحدةً تجمع جميع المنتجات الفنية في مختلف أنحاء العالم العربي الممتدّ من الخليج العربي حتى المحيط الأطلنطي، فهي جميعها تتسم بالوحدة في الزخارف، ومرجع هذه الوحدة إلى أن الفن الإسلامي نبع من روح العقيدة الإسلامية، وهو ما يفسِّر لنا صعوبة رجع تحفة فنية إسلامية معيَّنة إلى صناعة بلد معيَّن مِمَّا يضطرّ علماء الآثار إلى الاعتماد على الآتي:

- الاعتماد على الزخارف الكتابية، فقد تحمل التحفة اسم حاكم أو أمير أو

أحد من مشاهير الرجال أو شهيرات النساء مِمَّا يساعد في تحديد موطن صناعة هذه التحفة بعد تحقيق هذه الأسماء من خلال كتب التراجم.

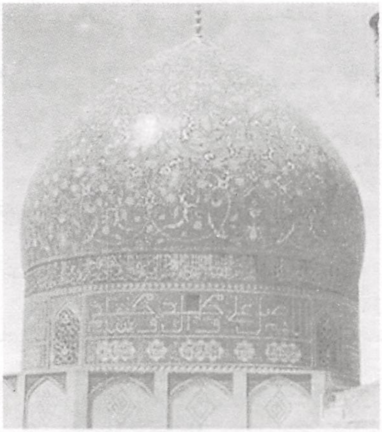
- الرجوع إلى نوع المادة، فقد يلجأ الآثاريُّون لمعرفة موطن الصناعة إلى نوع المادة المصنوعة منها التحفة مثل الأواني الفخارية الخزفية، ودراسة لون ومكوِّنات العجينة لتعرُّف موطن صناعتها.

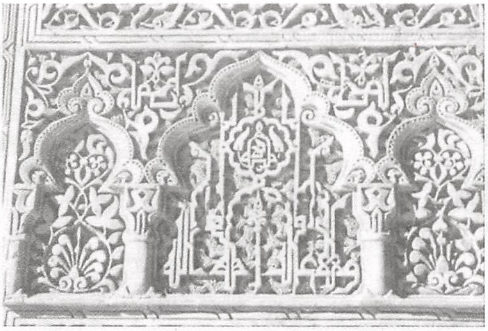
وعلى الرغم من خاصية الوحدة في الفن الإسلامي والمنتجات الفنية الإسلامية فإن العين المجردة لا يمكن أن تخطئ الطابع الإسلامي المميز لتلك المنتجات الفنية.



٣- كراهية الفراغ:

يُعَدُّ النفور من المساحات الفراغية سِمة من سِمات الزخرفة الإسلامية، سواء على الآثار المعمارية أو التحف الفنية، فمن الملاحَظ أن جميع الآثار التي وصلت إلينا تتسم بأن زخارفها تملأ جميع المساحات الفراغية، ولا تترك إلا أجزاء قليلة جدًّا من تلك المساحات حتى إنه عُرف عن الفن الإسلامي أنه الفن الذي يفزع من الفراغ، وهي من الصفات التي جعلت الفن الإسلامي يتسم بالطابع الزخرفي الواضح.

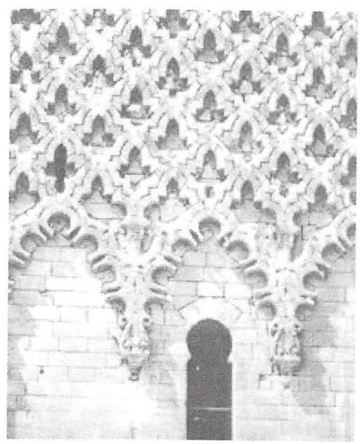




٤- التطور المتواصل:

يتميز الفن الإسلامي بقدرته على التطور المستمر، فعلى الرغم من أن الفن الإسلامي قد اقتبس عناصره من الفنون القديمة السابقة على الإسلام سواء كانت عناصر معمارية أو زخرفية، فإن الفنان المسلم قد استطاع أن يطور هذه العناصر، وهذه الوحدات بحيث حورها وجردها وأبعدها عن أصولها، وكان يجرِّدها من شكلها الطبيعي حتى لا تعطي إحساسًا بالذبول والفَناء، وحورها في أشكال هندسية حتى تعطي الشعور بالدوام والبقاء والخلود.





لقد أوجد الفنان المسلم تشكيلات زخرفية ذات شخصية إسلامية من خلال تجريده العناصر الفنية، ومثال ذلك ورق العنب وورقة الأكانس (شوكة اليهود) التي استمدَّها الفنان المسلم من الفنون السابقة على الإسلام ثم طورها بحيث نجد شكل ورقة العنب تارة متفتحة وتارة أخرى منكمشة، وقد يقوم أحيانًا بعمل تفاصيلها الداخلية أو يضيف إليها عنصرًا نباتيًا آخر، وقد تظهر الورقة ذات أطراف مسنَّنة، وكذلك أيضًا ورقة الأكانس طوَّرها وأظهرها في أشكال متنوعة ومتجددة. وبذلك فإن التطوُّر المتواصل سمة وخاصية هامَّة من خصائص الفن الإسلامي.

تطور العمارة الإسلامية من القرن السابع إلى القرن الثامن عشر الميلادي..

سامح عدلي

العمارة الإسلامية تراث عظيم ظفرت به معظم البلدان التي فتحها العرب واستمر هذا الفن من القرن السابع الميلادي حتى اليوم وذلك من المحيط إلى الخليج بل ممتدًّا حتى الأندلس وبعض مناطق البلقان والقوقاز وتركيا شمالًا، وامتد جنوبًا حتى الهند وإندونيسيا وماليزيا في بداية الرسالة المحمدية لم يكُن للعرب أساليب فنية أصلية كما كانت المدنيات المجاورة لها بفارس ودولة الروم بما لها من تأثيرات على فن الجزيرة العربية من فنون نبطية، ونجاحه في بتراة المنحوتة في الصخر بالأردن حاليًّا، ولا ننسى حضارة جنوب الجزيرة العربية باليمن السعيد، وأصدق مثال لذلك حضارة سبأ. كذلك قد تأثرت الفنون الإسلامية بما فيها من العمارة بالفنون الساسانية والبيزنطية وتفاعلت معها مكوَّنةً فنًّا جديدًا تنوعت أساليبه وأشكاله من العراق شرقًا مرورًا بمصر ووصولًا إلى المغرب عابرًا إلى إسبانيا حاملًا معه جميع القيم الإسلامية لنشرها في هذه الأمصار.

وتُعَرَّف العمارة الإسلامية شأنها شأن عمارة الحضارات السابقة لها كتعريف عام للعمارة:

"أنها اقتطاع جزء من الفراغ العامّ لتحويلة إلى فراغ خاصّ يؤدِّي وظيفيه بنجاح وجمال ومن ثَمَّ فإن عمائر المسلمين يمكن تقسيمها حسب عرض إنشائها كالآتي:

١- المسجد: مكان إقامه شعائر الدين والصلاة.

٢- الضريح: مكان للدفن.

٣- المشهد: مكان يُدفَن فيه الشهيد.

٤-الرباط: نوع من المباني العسكرية يسكنه المجاهدون الذين يدافعون عن الحدود، وأهمها ما كان قائمًا في شمال إفريقيا.

٥- مبانٍ عسكرية: كالقلاع والأسوار.

٦- الخوانق: جمع خانقاه، وهي المكان المخصَّص لإقامه المتصوفين.

٧- السبيل: مكان قد يكون مستقلًا أو يلحق بأحد أركان المسجد يخصص لسقاية الناس.

٨- البيمارستان: بيوت للشفاء، والمثال الشهير الملحق بمجموعة قلاوون بالنحاسين.

٩- الخانات والوكالات: الخان هو فندق، أما الوكالة فالدور الأرضي بها عبارة عن فناء يحوطه بعض الغرف التي تُستعمل متاجرَ أو مخازنَ للتجار، والأدوار العلوية لسكن التجار.

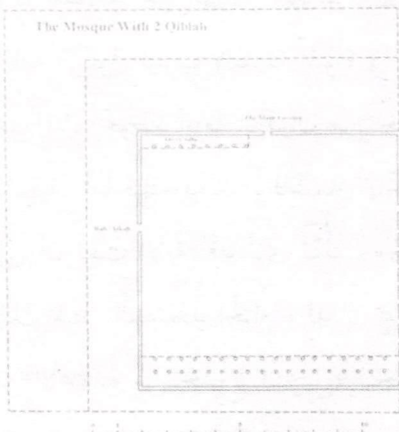
١٠- القياسر: جمع قيسارية، وهي السوق المغطَّاة بأقبية.

١١- الحمامات: هي حمامات بخار بها ثلاث قاعات، الباردة والدافئة والساخنة.

١٢ - القصور: وهي بيوت كبيرة لعلية القوم تقسم إلى سلاملك وهو الجزء الخاص بالرجال، وحرملك وهو الخاص بالحريم.

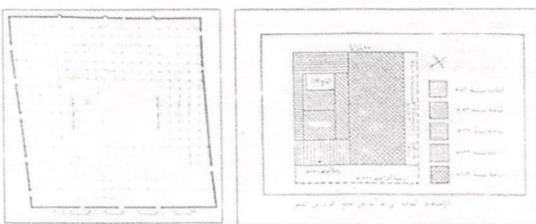
وقد ظهرت مع المعمار الإسلامي عناصر معمارية جديده مثل المآذن، والشرافات والمشربيات، والكرادي، وكلها عناصر معمارية مكمِّله ارتبطت مع غيرها من عناصر كانت في العمائر الساسانية والبيزنطية كالعقود والمداخل والإيوانات، ولكن بتشكيل تناسب وطبيعة الدين الجديد لتشكل منظومة معمارية متكاملة روحيًّا وماديًّا، تطورت من صدر الإسلام ووصلت في عمائر المماليك إلى قمَّة النضج الذي جعلها بحقٍّ أجمل العمائر الإسلامية.

ولأن المسجد هو العنصر الرئيسي في العمارة الإسلامية فيجب دراسة أول مسجد أقامه الرسول بيثرب (المدينة المنورة في ما بعد)، فكان بسيطًا جدًّا لا يزيد في تكوينه عن فناء تحوطه أربعة جدران من جهاته الأربع وتحيط بالفناء تسع غرف بالجهة الشرقية، أما قبلته فكانت للشمال باتجاه بيت المقدس أولًا وكان المسجد بلا محراب، إلى أن نزلت الآية "قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ"، لذلك تمّ تغيير اتجاه القبلة نحو الجنوب وتم عمل صفَّين من الأعمدة من جذوع النخيل، لتحميل سقف إيوان القبلة المغطى بالطين وسعف النخيل، موازيين لحائط القبلة، وقد سُمِّيَ هذا المسجد بالمسجد ذي القبلتين (الشكل١)



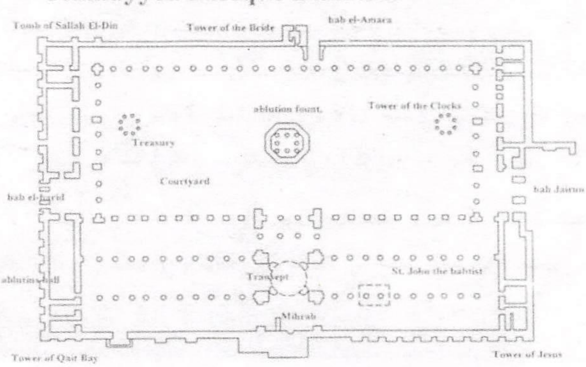
شــكل ١

Amro Mosque - El- Fostat



شــكل ٢

Ummayyed Mosque Damasks



شــكل٣

ولم يكن للمسجد مآذن أو محراب عند إنشائه، وفي عهد الوليد بن عبد الملك (٨٨-٩٦هـ) تمّ الاستعانة بأقباط مصر لعمل المحراب، وقيل إن عمر بن عبد العزيز قد أضاف إليه أربع مآذن في كل زاوية منارة.

مسجد عمرو بن العاص بالفسطاط:

بعد فتح بيت المقدس سنة (١٧هـ-٦٣٨م) اتجه عمر بن العاص لفتح مصر بأمر الخليفة عمر بن الخطاب سنة (١٨هـ-٦٣٩م)، وفي سنة ٢١هـ بنى عمرو بن العاص لنفسه منزلًا بالفسطاط عاصمة مصر، كما تَلقَّى في نفس الوقت أمرًا من الخليفة ببناء أول مسجد جامع بمصر وهو جامع عمرو الذي عُرف بالجامع العتيق، وكانت مساحته ١٧,٣٤×٢٨,٩ متر مربَّع، وكان المسجد مشرفًا على النيل وقتئذ، وكان الجامع بسيط الإنشاء مشيَّدًا على قوائم من جذوع النخيل ومغطًّى بالجريد، وتمت زيادة مساحته في إضافات في العصر العباسي سنة ٢١٢هـ حتى بلغت مساحته ما يقرب من ١٦ مرة من مساحته الأولى (الشكل٢)، وتم للمسجد عديد من الإصلاحات والإضافات حتى ظهر بمظهره الحالي بوجود المئذنتين والمنبر والقبة في زاويته البحرية الشرقية.

المسجد الأموي بدمشق:

مِمَّا سبق يتضح اهتمام الأمويين بعمارة المساجد، وخير مثال على عمارة المسجد الأموي بدمشق (الشكل٣)، حيث يُعتبر من أهمِّ عمائر الأمويين، فقد شيده الوليد بن عبد الملك بين عامَي ٨٨ و٩٨هـ. ويقوم المسجد فوق بقعة كانت معبدًا وثنيًّا، تحول إلى كنيسة وتلاها بناء المسجد، فكان تصميمه على شكل مستطيل له ثلاثة مداخل

محورية ويحوي بأركانه الأربعة أربعة أبراج تُعتبر المآذن الأولى بالإسلام، ولا تزال البقايا القائمة بالبرج الجنوبي الغربي موجودة. أما المئذنة الأشهر بهذا المسجد فهي مئذنة العروس بمنتصف الحائط الشمالي.

يتوسط المسجدَ فناءٌ أو صحن مكشوف تحوطه أربعة أروقة أكبرها بالطبع رواق القبلة ويتوسطه ويتعامد عليه مجاز يتجه من الصحن إلى القبلة، وهو مغطًّى بجمالون تتوسطه قبة حجرية.

قبة الصخرة – بيت المقدس:

أقدم أثر إسلامي في تاريخ العمارة الإسلامية باقٍ حتى اليوم، فقد شيَّدها عبد الملك بن مروان عام ٧٢هـ لتكون مشهدًا يحجُّ إليه المسلمون بدلًا من الكعبة، منافسًا بذلك عبد الله بن الزبير، كما أقيمت لتنافس كنائس المسيحيين بالقدس الشريف، وهي تقع في وسط هضبة صخرية واسعة تُسَمَّى الحرم الشريف ويقع على امتداد محورها الرئيسي المسجد الأقصى، وقد وضع تصميم هذا الأثر كمشهد ليلائم طواف الحُجَّاج حول الصخرة المقدسة، وقبة الصخرة ذات قطر يصل إلى ما يقارب عشرين مترًا، وهي مقامه على قاعدة مستديرة مكوَّنةً من أربع دعائم كبيرة وبين كل دعامه وأخرى ثلاثة أعمدة، وكلها تحمل ستة عشر عقدًا مدبَّبًا (الشكل٤)، أما عن التخطيط العامّ لقبة الصخرة، فعلى مستوى المسقط الأفقي عبارة عن مثمَّن داخل مثمَّن، وللمثمَّنَين الخارجي أربعة مداخل محورية يتقدم كلًّا منها سقيفة محورية محمولة على أعمدة.

القبة الأصلية كانت مصنوعة من الخشب وتغطيها صفائح من الرصاص وفوقها ألواح من النحاس فتبدو برَّاقة للناظرين من بُعد.

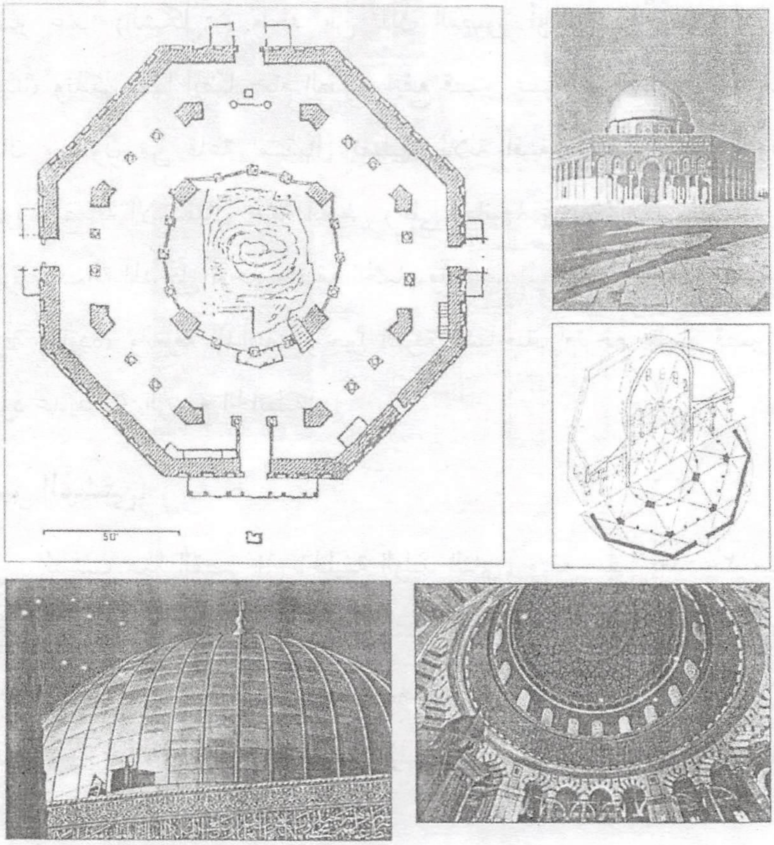
قصير عمرا ببادية الشام:

لم تقتصر أعمال الأمويين على المساجد، بل امتدت إلى القصور والحمامات، وقصير عمرا (الشكل٥) واحد من تلك القصور أو الاستراحات خلال رحلات الصيد، ونذكر منها أيضًا حمام الصرخ. يقع قصير عمرا على بعد خمسين ميلًا شرقي عمان ويتكون من قاعة استقبال تغطيها ثلاثة أقبية نصف أسطوانية وفي النهاية الجنوبية لصالة الاستقبال غرفة العرش وعلى جانبها غرفتان لخلع الملابس وفي الجهة الشرقية لصالة المدخل توجد منطقة الحمام وتنقسم إلى ثلاثة فراغات مقسمة كالآتي: الغرفة الباردة، والغرفة الدافئة، وأخيرًا الغرفة الساخنة. وترجع شهرة قصير عمرا إلى وجود عديد من الرسوم الحائطية.

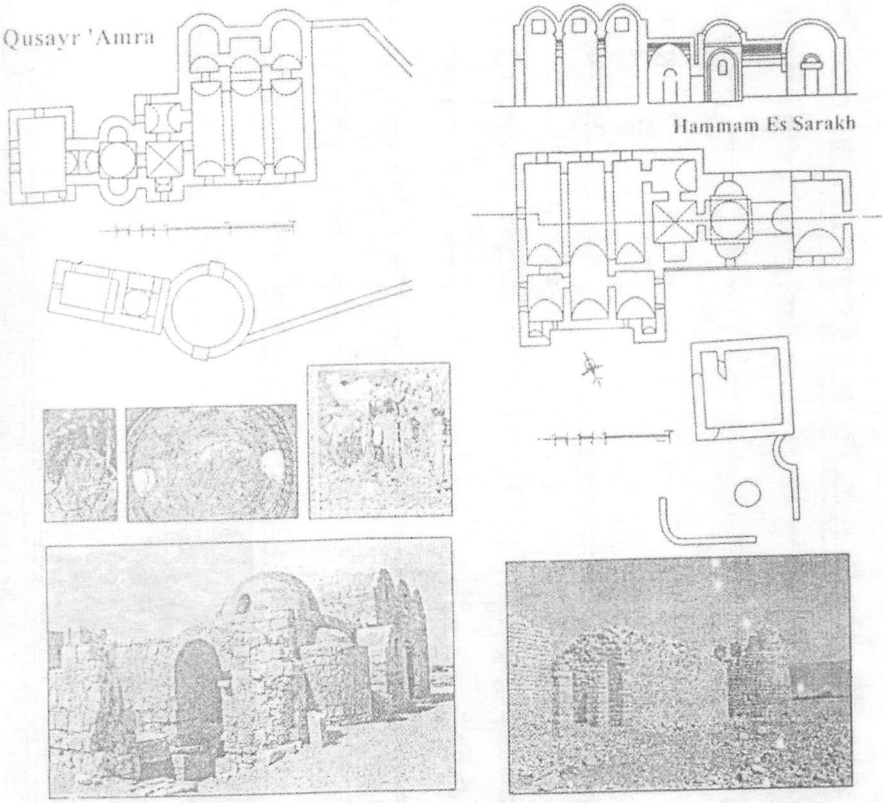
قصر المشتى:

يُنسَب هذا القصر إلى الخليفة الوليد الثاني، ويقع على بعد ٢٠ ميلًا جنوب شرقي عمان عاصمة الأردن، القصر مستطيل الشكل وحوائطه الخارجية تكتنفها أبراج نصف دائرية ويتوسط المدخل واجهته الجنوبية، والقصر مقسَّم من الداخل إلى ثلاثة أقسام تتجه من الشمال إلى الجنوب، القسم الأوسط عرضه ٥٧ مترًا والجانبيان ٤٢ مترًا (الشكل٦).

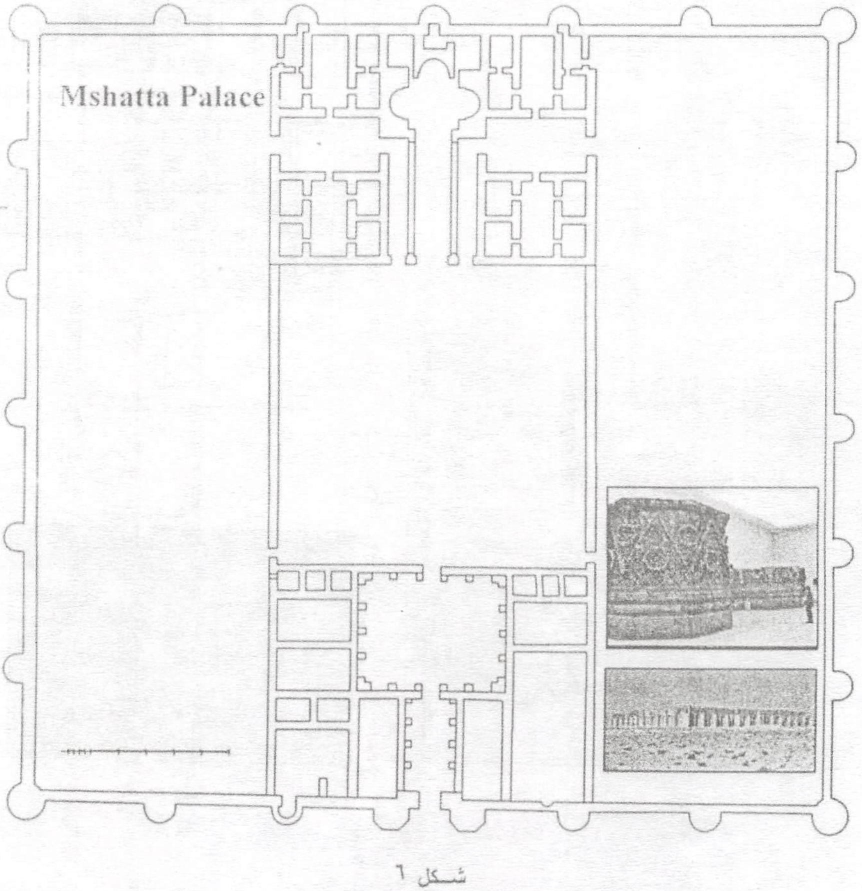
قبــــة الصــــخرة بالقـــدس الشـــريف



شــكل ٤



شكل ٥



شـكل ٦

الجزء الأوسط مقسم إلى ثلاثة أقسام: الأول يلي المدخل وهو عبارة عن ردهة تصل إلى فناء وعلى يسارها يوجد المسجد وقبلته أحد الأبراج نصف الدائرية بالسور الجنوبي، كما تكتنف ردهة المدخل عدة حجرات على اليمين واليسار، ثم يلي الفناء الأول الفناء الكبير الذي يؤدِّي إلى المنطقة الثالثة وهي القسم الملكي الذي ينتهي بقاعة العرش المكوَّنة من Triconch أو صالة ثلاثية الحَنيَّات، وتكتنفها من جهتيها مجموعة من الغرف مخصَّصة لإقامة الزائرين.

الدولة العباسية:

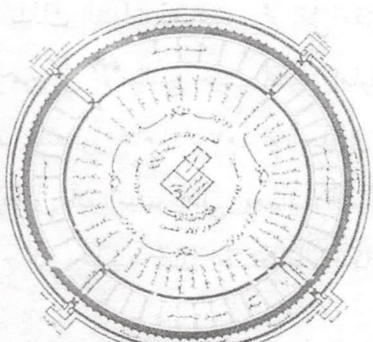
في عام ٧٤٧م أمر إبراهيم رأس البيت العباسي فعهد إلى أبي مسلم برفع العلم الأسود شعار الدولة العباسية الجديدة في عهد مروان الثاني الخليفة الأموي الذي هُزم في موقفة الزاب، ثم فرَّ هاربًا نحو الموصل، وأخيرًا اعتُقل في مصر وأُعدِمَ عام ٧٥٠م، وفي دمشق نُودِيَ بأبي العباس مؤسِّسًا بذلك الدولة العباسية، ثم نقل مقرّ الخلافة إلى الكوفة، وفي هذه الفي أثناء فر عبد الرحمن إلى الأندلس حيث أسس إمارة قرطبة.

وقد خلَّف أبو العباس أبو جعفر المنصور عام ٧٥٤م، ثم أخذ في البحث عن مقرّ جديد للخلافة بين الكوفة والحيرة إلى أن استقر على بغداد (الشكل٧)، كما أنشأ أول حاكم عباسي لمصر صالح بن علي مدينة شمال الفسطاط، فكانت العسكر بالقرب من جيل يشكر (الشكل).

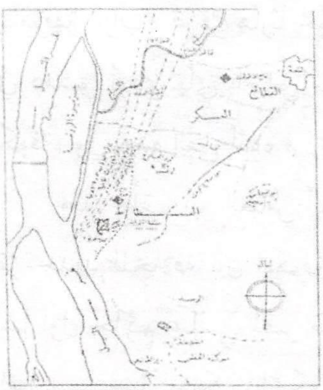
المسجد الكبير بسامراء بالعراق:

يُعتبر هذا المسجد أكبر المساجد في العالم الإسلامي على الإطلاق، إذ إن مساحته دون زيادات تعادل مرة ونصفًا مساحة المسجد الطولوني بمصر، وتبلغ مساحته بالزيادتين أكثر من ٤١ فدانًا (الشكل٩).

ولا تزال حوائطه الخارجية هي الباقية وسمكها يصل إلى ٢,٦٥ متر من الطوب الأحمر الفاتح، وتم تدعيم حوائطه الخارجية بعدة أبراج مستديرة بقطر يصل إلى ٣,٦٠ متر والمسافة بين الأبراج نحو ١٥ مترًا، كما توجد أربعة أبراج ركنية.



(شكل ٧) تخطيط بغداد



(شكل ٨) تخطيط الفسطاط و العسكر و القطائع

بالمسجد سبعة عشر بابًا، اثنان فقط بحائط القبلة، المسقط الأفقي للمسجد شأنه شأن مساجد الأولى عبارة عن فناء تحيط به أربعة إيوانات أكثرها إيوان القبلة

وعدد دعامات الإيوانات المسقوفة ٤٩٤ دعامة قطاعات، الدعامات مثمّنة الشكل وفي أركانها أعمدة مستديرة، قطاعات الدعامات مثمّنة الشكل وفي أركانها أعمدة مستديرة من الرخام، يبلغ ارتفاع السقف ١٠,٣٥ متر، لا تزال آثار النافورة التي كانت تتوسط الصحن بأقبية وكانت توصف باسم "كأس فرعون"، وللمسجد زيادتان، أما أهمّ عنصر متميز في الشكل والتكوين بالمسجد فهو المئذنة المسماة بالملوية، وتوجد في منتصف الزيادة الأولى، مصممها ربما قد تأثر بالزيجورات البابلية (الشكل١٠)، عرض منحدرها ٢,٣٠ متر ويتجه عكس عقارب الساعة في خمس لفات ليصل إلى القمة، وقُدرت تكاليف بنائه بنحو ١,٥ مليون درهم، وتم الانتهاء من أعمال إنشائه عام ٨٥٢م.

العصر الطولوني بمصر:

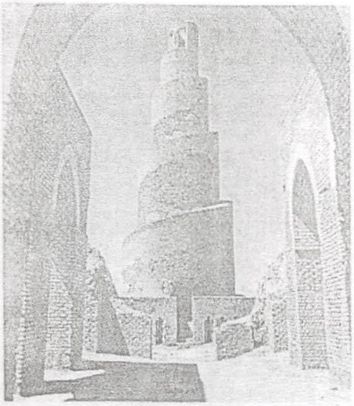
كانت مصر ولاية عباسية من عام ٧٥٠م إلى أن جاء أحمد بن طولون عام ٨٧٢م إلى مصر بعد أن عهد إليه الخليفة المعتمد على الله بأمر الخروج عن مصر والولاية على الثغور الشامية، حيث استقلّ بالحكم وظلّت الولاية له ولأولاده من بعده نحو ٣٨ سنة. ومن أهمّ أعماله تأسيس مدينة القطائع والبيمارستان بميدان العسكر ومسجد ابن طولون سنة ٨٧٩م.

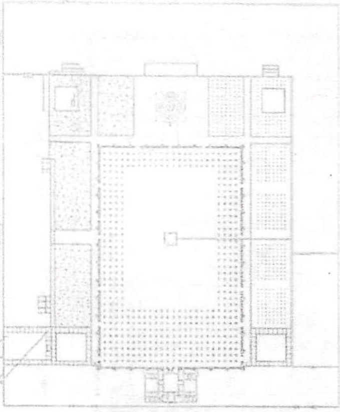
يُعتبر ثالث جامع أُنشِئ في مصر بعد جامع عمرو وجامع العسكر الذي زال بزوال بمدينة العسكر تبلغ مساحتها سته أفدنة ونصف، وقد نقل ابن طولون أسلوب البناء إلى هذا الجامع من مسجد سامرّاء بالعراق الذي سبق الحديث عنه.

يتكون المسجد من صحن مكشوف في الوسط تحيط به أربعة أروقة (الشكل١١) أكبرها رواق القبلة، وبالمسجد زيادات من ثلاث جهات عدا حائط

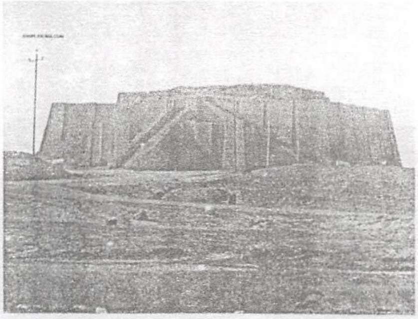
القبلة التي كانت تلاصقها دار الإمارة. خامة البناء الرئيسية للمسجد هي الطوب الأحمر، وتمت تغطية المداخل بفنون من الزخارف الجصية الرائعة.

جميع عقود المسجد مدبَّبة الشكل وترتكز على دعائم مستطيلة القطاع في أركانها أعمدة ذات تيجان رمانية. هذا وتتوسط الصحن فسقية مغطَّاة بقبة محمولة على مقرنصات.

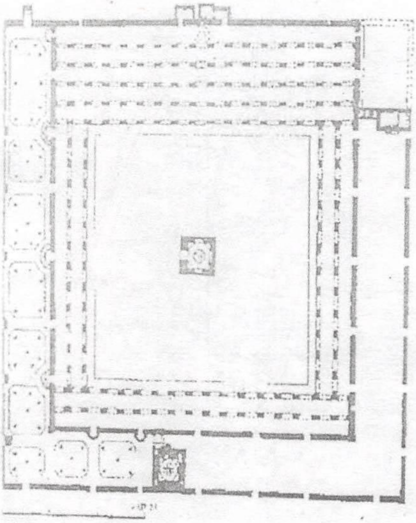


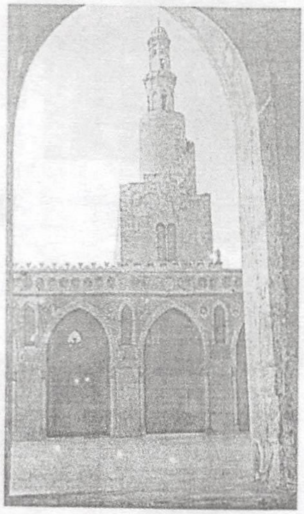


شكل ٩ مسجد سامراء بالعراق

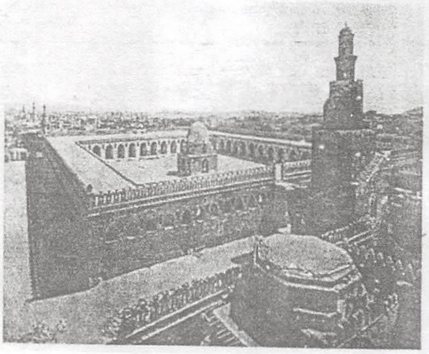


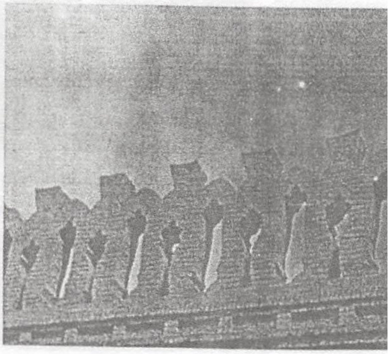
شكل ١٠ الزيجورات بالعراق

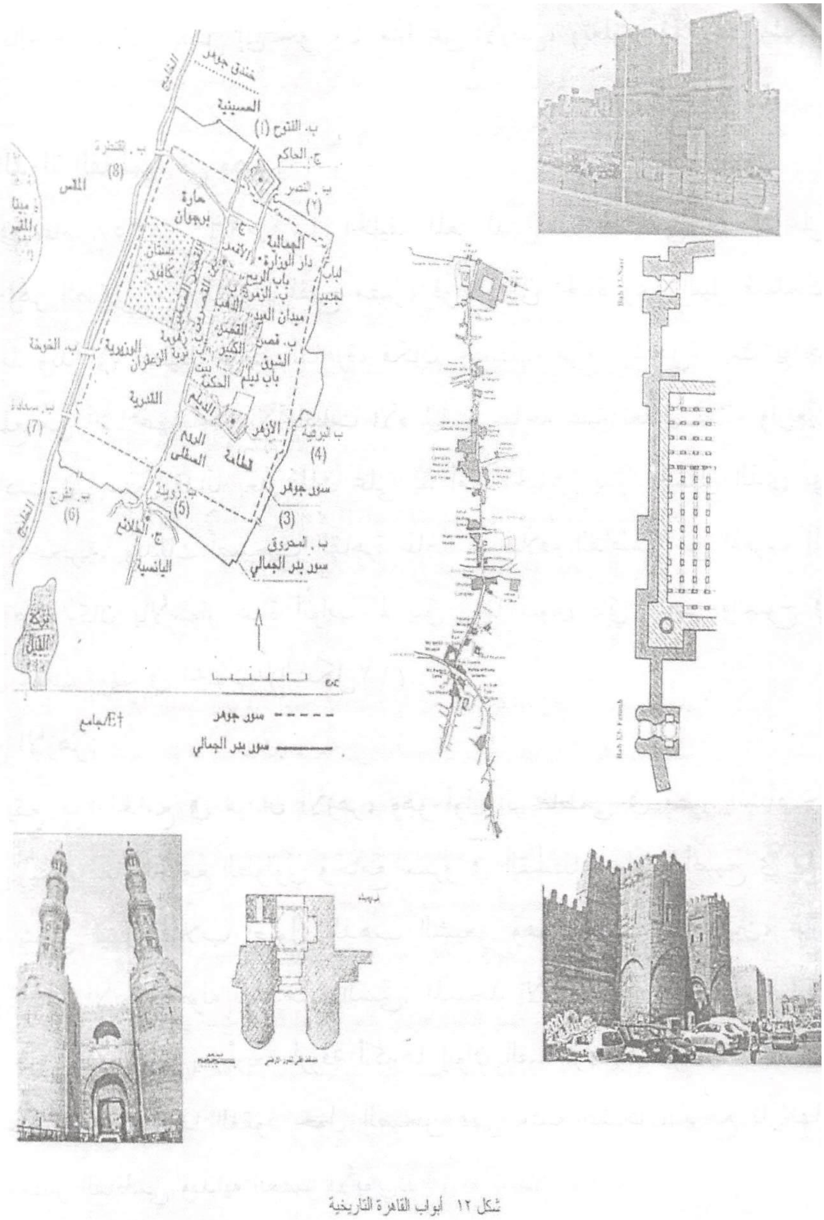




شكل ١١ جامع ابن طولون بمصر







شكل ١٢ أبواب القاهرة التاريخية

توجد بالزيادة الشمالية مئذنة المسجد، وهي نموذج مصغَّر لملوية مسجد سامراء بالعراق بارتفاع يصل إلى نحو ٤٠ مترًا عن الأرض، وتعلوها قمة على شكل مبخرة.

عمارة الدولة الفاطمية في مصر:

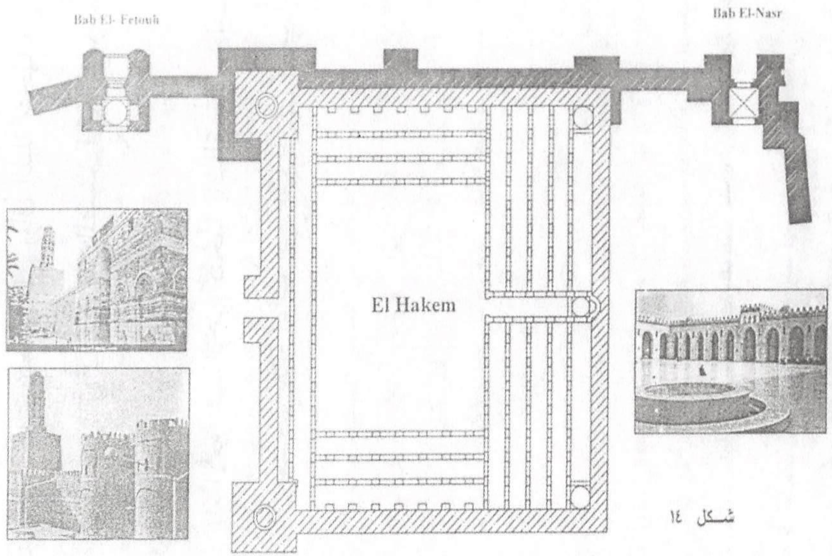
في عام ٣٥٨هـ-٩٦٩م أرسل الخليفة المعز لدين الله الفاطمي جيشًا على رأسه جوهر الصقلي من القيروان لفتح مصر، فوصل إلى الجيزة وعبر النيل فسلمت الفسطاط وبدأ في تخطيط مدينة القاهرة، فكان تخطيطها مربَّع الشكل بحيث يواجه كل ضلع من أضلاعها أحد الاتجاهات الأصلية وبمساحة كلية تعادل ثلاثة وأربعين فدانًا زادت إلى ستين فدانًا بعد ذلك على يد أمير الجيوش بدر الجمالي الذي بنى أسوارها الحجرية، وبذلك أصبحت القاهرة عاصمة الخلافة الفاطمية من المغرب إلى الشام، هذا وكان بالأسوار عدة أبواب لم يبقَ منها سوى بابَي النصر والفتوح في الشمال وباب زويلة في الجنوب (الشكل١٢).

الجامع الأزهر:

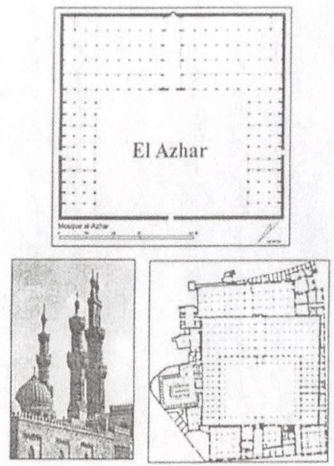
يقع هذا الجامع في ميدان الأزهر، وهو أول أثر فاطمي في مصر أنشأه جوهر الصقلي ليقوم مقام الجامع الطولوني وجامع عمرو في الفسطاط ولكنه أصبح في ما بعد مدرسة يتلقى فيها الطلاب أصول المذهب الشيعي وهو مذهب الفاطميين، غير أن صلاح الدين الأيوبي حوله للمذهب السنِّي. المسجد الأصلي كان تصميمه عبارة عن صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة أكبرها إيوان القبلة وعقود أروقته مدبَّبة محمولة على أعمدة رخامية عدا العقود حول الصحن فهي مثلثة الشكل، يرجع تاريخها إلى أواخر العصر الفاطمي وبداية العصر الأيوبي.

مآذن الجامع الحالية ترجع إلى عصر السلطان قايتباي والغوري وعبد الرحمن كَتْخُدَا، المجاز الذي يتعامد على رواق القبلة متجهًا من الصحن إلى المحراب منسوب سقفه أعلى من الرواق فاستغلّ المصمم فرق المنسوب في عمل فتحات للإضاءة والتهوية (الشكل١٣).

قام الأمير عبد الرحمن كَتْخُدَا بإضافة رواق خلف المحراب القديم كما ألحق به مدفنًا له، للمسجد ثلاثة أبواب هي باب المزينين وباب الصعايدة وباب الشوربة.



شــكل ١٤



شــكل ١٣

جامع الحاكم بأمر الله:

بُدئ في بنائه في عهد العزيز بالله عام ٩٩٠م، وانتُهي من بنائه في عهد الحاكم بأمر الله، فكان مبنيًّا في بادئ الأمر خارج باب الفتوح الأول، ولما نقل بدر الجمالي سور القاهرة إلى الشمال أحاط السور الجديد بحائط المسجد وأصبح داخل المدينة الجديدة يتوسط الجامع صحن مكشوف تحيط أربعة أروقة تركز عقودها على دعائم من الآجُرّ كما هو الحال في جامع ابن طولون ويقطع رواق القبلة مجاز بعرض بائكة واحدة.

توجد ثلاث قباب برواق القبلة، كما كانت في التصميم الأصلي للجامع الأزهر (الشكل١٤)، وهنا تجدر الإشارة إلى أن عدد بلاطات إيوان القبلة خمس بلاطات يقلّ إلى ثلاث في الرواقين المتعامدين عليه ويقلّ إلى اثنين برواق المدخل، توجد في ركنَي الواجهة منارتان لكل منهما قاعدة هرمية ناقصة حول المئذنة أقيمت لتدعمها، أما قمتاهما فهما من أعمال الأمير بيبرس الجاشنكير.

جامع الجيوشي:

هو مسجد صغير على حافة جبل المقطم، مدخله تعلوه مئذنة فريدة في شكلها استُخدمت فيها لأول مرة وسيلة نقل البرج المربَّع، منطقة مكعَّبة الشكل أصغر حجمًا من السفلى وبها عقود ثم بعد ذلك منطقة مثمَّنة أصغر بها فتحات معقودة، وتنتهي المئذنة من أعلى بقبة صغيرة مضلعة.

المدخل يؤدِّي إلى ردهة صغيرة على يمينها سُلَّم يؤدِّي إلى المئذنة وعلى يسارها غرفة مغطَّاة بقبو متقاطع، ونتجه من الردهة إلى صحن المسجد المكشوف الذي يكتنفه من جهتين غرفتان مستطيلتان يغطيهما قبوان متقاطعان. مدخل رواق الصلاة

مقسم إلى ستة فراغات، خمسة منها تغطيها أقبية متقاطعة، أما السادس الذي يتقدم المحراب فتغطيه قبة محمولة على أربع حنايا ركنية لتحويل المربّع إلى مثمَّنين (الشكل١٥).

جامع الأقمر:

يقع هذا الجامع بشارع المعز لدين الله، وقد أنشاه الخليفة الآمر بأحكام الله أبو على المنصور بن المستعلي بالله، ويعتبر بحق من أجمل المساجد الفاطمية على الإطلاق ويمتاز بجمال زخرفة واجهته التي تُعتبر أول واجهه حجرية مزخرفة بهذا الشكل في عمائر مصر الإسلامية، وتشترك واجهة هذا المسجد في كونها مائلة عن محور تخطيط المسجد شأنها في ذلك شأن مسجد السلطان حسن في العصر المملوكي (الشكل١٦).

المسجد مكوَّن من صحن أوسط تحيط به أربعة أروقة، وهنا تظهر نقلة نوعية في نقطة الأروقة حيث نجدها مغطَّاة بقباب منخفضة محمولة على مثلثات كروية.

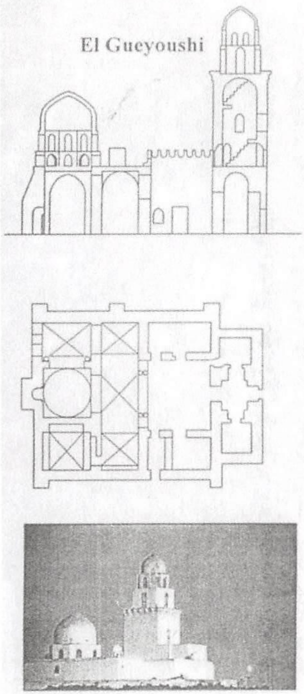
جامع الصالح طلائع:

هو آخر أثر فاطمي في مصر وقد بُني مرتفعًا عن سطح الأرض بأربعة أمتار وبأسفله توجد حوانيت لذا سُمي هذا الطراز بطراز المساجد المعلقة. بالواجهة خمسة عقود مثلثة الشكل تتقدم المسجد مشكلة رواقًا خارجيًا. تصميم المسجد مكوَّن من مستطيل يتوسطه صحن وله ثلاثة مداخل، الصحن محاط بأربعة أروقة، أكبرها رواق القبلة المكوَّن من ثلاث بلاطات، والثلاثة الأخرى مكوَّنة من بلاطة واحدة فقط (الشكل١٧).

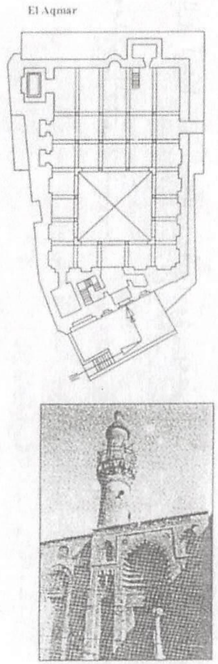
العمارة في العصر الأيوبي: (٥٦٧هـ-٦٤٨هـ) (١١٧١ - ١٢٥٠م)

استطاع صلاح الدين الأيوبي أن يخلع الخليفة الفاطمي وأن يُنهِيَ عهد الوزراء الأقوياء في الدولة الفاطمية.

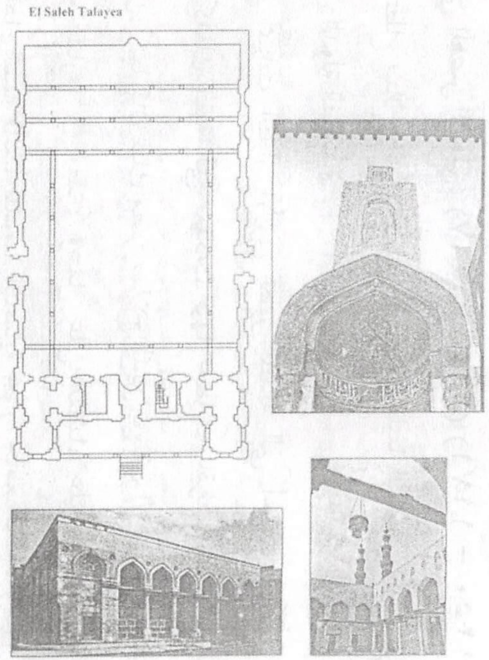
من مميزات الطراز الأيوبي تطور المئذنة التي أخذت شكلًا خاصًا يُعرَف بالمبخرة، كذلك القبة التي تعددت فيها حطات المقرنصات، كما ظهرت الخوانق للمتصوفين، كما كان للملك مصر صلاح الدين يوسف الأيوبي أكبر الفضل في إنشاء المدارس وانتشارها في مصر، وعمل على القضاء على المذهب الشيعي وإنعاش مذاهب أهل السنة فأنشأ المدرسة الناصرية بجوار جامع عمرو، وحين أصبح سلطانًا لمصر أنشأ المدرسة الصلاحية بجوار مقر الإمام الشافعي (٥٧٢هـ-١١٧٧م). وتُنسَب إليه أيضًا المدرسة السيوفية، وفي بعض الأحيان كان يلحق بها السبيل وكذا الكتاب ومدفن المنشئ.



شـكل ١٥



شـكل ١٦



شـكل ١٧

ومن أهمّ عمائر الأيوبيين مدرسة وضريح الصالح نجم الدين أيوب التي امتازت واجهتها بالزخارف الحجرية الموجودة في النوافذ وأعتابها، ويرجع تاريخ إنشاء هذا الأثر إلى الملكة شجر الدر عام ١٢٤٩م (الشكل١٨).

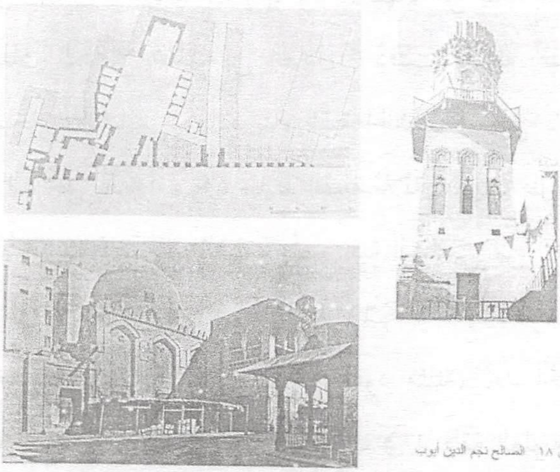
ومن الأمثلة الأخرى قبة مسجد الإمام الشافعي الذي شرع في بنائه صلاح الدين الأيوبي سنة ٥٧٢هـ-١١٧٦م، وتم الانتهاء من بنائه سنة ١٢١١م في عهد السلطان الملك الكامل محمد بن العادل -دُفنت والدته هناك- وكانت خاصة بالفقهاء أصحاب الشافعي. مادة بناء القبة الخشب المغطى بالرصاص وقد كُسيت جدرانها من الداخل بالرخام، وفي حائط القبلة ثلاثة محاريب طواقيها خشبية ثم محراب رابع ركني استُحدث لتصويب القبلة، وتُعتبر قبة الشافعي من أجمل القباب في مصر، تنتهي قاعدتها المربَّعة من أعلاها بارتفاع ١٠,٦٢ مترًا بشرفة بارتفاع ١,٨٠ متر والشرافات مسننة بأسفلها محاريب ذات عقود مثلثة، نجد الحطة الأولى بها خمس حنايا تعلوها سبع في المنطقة الوسطى ثم ثلاث في المنطقة العلوية. في قمة القبة قارب برونزي يسمى بالعشاري كان يوضع فيه الحبوب لأكل الطيور (الشكل١٩).

ومن أهم أعمال الأيوبيين العمائر العسكرية، وهي الأسوار والحصون مثل قلعة صلاح الدين الأيوبي الشهيرة التي حوت بعد ذلك في العصر المملوكي مسجد الناصر محمد ومسجد ساريه الجبل وأخيرًا مسجد محمد على.

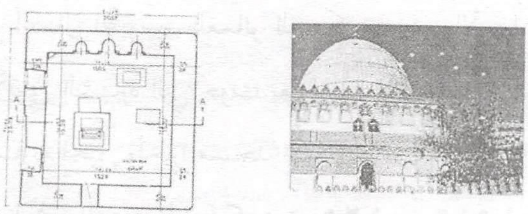
العمارة الإسلامية في العصر المملوكي: (١٢٥٠ - ١٥١٦م)

يُعتبر العصر المملوكي العصر الذهبي للعمارة الإسلامية في مصر، فقد زادت وتنوعت العمائر بتصميماتها وزخارفها وأساليبها، فنرى التنوُّع في طرز المساجد، كما نراه في الوكالات والمنازل التي لا تزال باقية حتى الآن.

بوفاة الملكة شجر الدُّرِّ انتهى عصر الدولة الأموية وبدأ عصر المماليك الذي انقسم إلى فترتين: الأولى عصر المماليك الأتراك أو المماليك البحرية (١٢٥٠-١٣٨٢م) والثانية عصر المماليك الجراكسة أو المماليك البرجية (١٣٨٢-١٥١٦م).



شكل ١٨ الصالح نجم الدين أيوب



شكل ١٩ ضريح الامام الشافعي

جامع الظاهر بيبرس (١٢٦٦ - ١٢٦٩م)

يقع بميدان الظاهر، ويشبه في تصميمه مسجد ابن طولون في أنه مكوَّن من صحن مكشوف تحوطه أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة الذي يحتوي على ست بلاطات، والمجاز المحتوي على ثلاث بلاطات متعامد على الصحن وإيوان القبلة وينتهي باتجاه المحراب بقبة كبيرة. للمسجد ثلاثة مداخل، المدخل الرئيسي تعلوه قبة بينما المدخلان الجانبيان يغطيهما قبتان (الشكل٢٠).

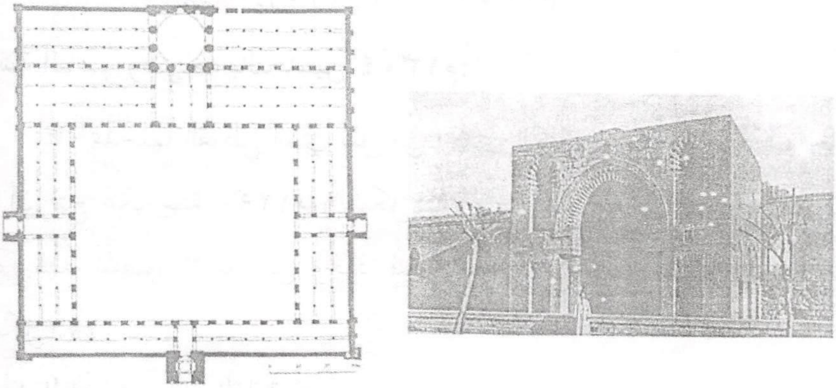
ومن أعمال الظاهر بيبرس البندقداري قناطر أبي المنجا بقليوب المشيَّدة بالحجر، ويظهر رنكه بين كل عقدين مقوَّسين بالقناطر.

مجموعة السلطان المنصور قلاوون بالنحاسيين:

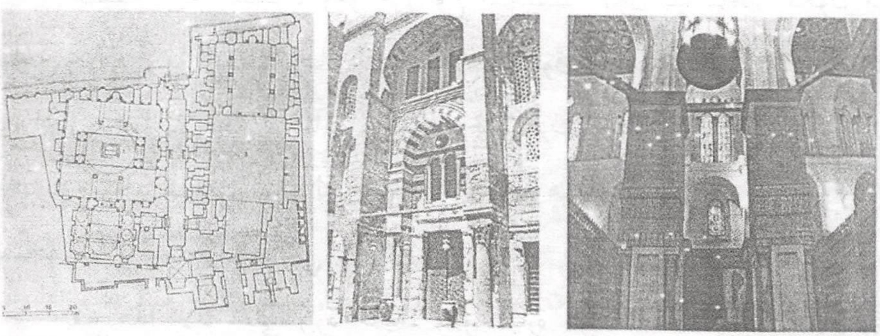
عُيِّن السلطان الملك المنصور بن قلاوون أحد المماليك البحرية عام ١٢٧٩م ملكًا على مصر، وكان عصره عصر رخاء ويسر، فاهتم بالعمارة والفنون. أقيمت المجموعة على رقعة من القصر الفاطمي الصغير الغربي بشارع المعز (بين القصرين سابقًا، وهي تتكون من مدرسة وضريح وبيمارستان، أي مستشفى)، وقد تأثر بالطراز السوري مصمِّمُ الضريح فإن قبته الرائعة محمولة على أربعة أعمدة وأربعة أكتاف، القبة علي مثمَّن محمول على عقود مدبَّبة، قطاع القبة من الخارج أيضًا على شكل عقد مدبَّب بيضاوي ويسندها أكتاف مُسنِدَة موضوعة فوق أركان المثمَّن الخارجي (الشكل٢١). الواجهة الخارجية احترمت خطَّ تنظيم الشارع، فنجد سُمك الحوائط الخارجية مسلوبًا بالنسبة إلى قبة الضريح والمدرسة.

أمام الضريح المدرسة، ويفصلها ممرّ بمدخلين للمدرسة أمام مدخلَي الضريح.

المدرسة عبارة عن صحن مكشوف يتعامد عليه إيوانان، الأكبر إيوان القبلة المكوَّن من ثلاث بلاطات باتجاه متعامد على حائط القبلة، أكبرها الأوسط ويفصل بينها مصفوفتان من الأعمدة كل منهما ثلاثة أعمدة، أما البيمارستان الذي ظل يعمل حتى عام ١٨٥٦م، فقد بُنِيَ مستشفى مكانه عام ١٩١٥م لعلاج أمراض الأعيُن.



شكل ٢٠ الظاهر بيبرس



شكل ٢١ مجموعة المنصورر قلاوون بالنحاسين

عهد الناصر محمد بن قلاوون (١٢٩٣ - ١٣٤١م)

مدرسة الناصر وضريحه بالنحاسين ١٣٠٤م:

تمتاز بمدخلها القوطي الذي نُقل من إحدى الكنائس على يد الأشرف خليل بعد أن فتح عكا سنة ١٢٩٠م (الشكل٢٤) وتصميمها مقارب لتصميم ما سبق ذِكرُه بعهد المنصور محمد من وجود فناء يحيط به إيوانان، الأكبر إيوان القبلة (الشكل٢٢).

مسجد الناصر محمد بالقلعة:

تخطيطه مربَّع الشكل، وهو من نوع التخطيط الأول للمساجد المكوَّن من صحن تحوطه أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة. القبة فوق المحراب تشغل ثلاث بلاطات من المجاز، كما نلاحظ أن المآذن بالمسجد قد تأثرت بالطراز المغولي (الشكل٢٣) ويشترك مسجد الماريدني الذي بُني عام ١٣٤٠م مع هذا التصميم.

مسجد سلار وسنجر الجاولي ١٣٠٤م:

يقع هذا الأثر على ربوة عالية، وهو عبارة عن خانقاه تشتمل على قبتَي الضريحين وتمتاز القبتان بشكلهما المفصَّص من الخارج (الشكل٢٤).

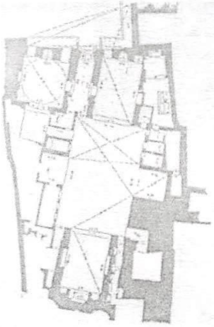
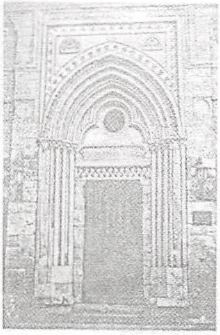
مدرسة السلطان حسن (١٣٥٦-١٣٦٢م):

يقع هذا الأثر بميدان صلاح الدين أمام القلعة، ولقد كان مقرَّرًا أن تكون له أربع مآذن، اثنتان تكتنفان القبة بالواجهة الشرقية، والثالثة كانت على يمين المداخل، وقد سقطت سنة ١٣٦١م فلم يشرع في بناء الرابعة واكتفى بالمنارتين.

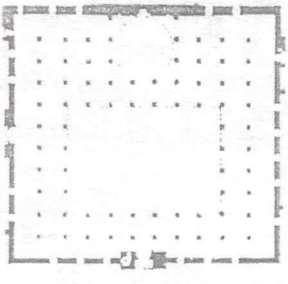
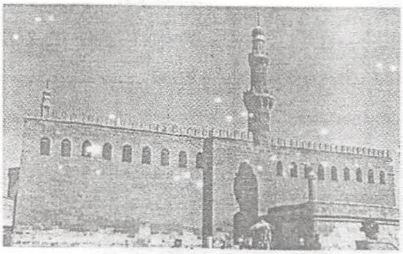
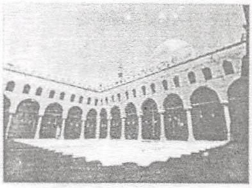
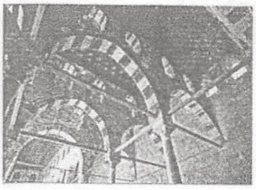
قرَّر السلطان حسن للمدارس الأربع للمذاهب مدرِّسين وعيَّن لهم مرتبات

لذلك جاء المسقط الأفقي للمسجد أن يتكون من صحن تحوطه أربعة إيوانات على نمط التخطيط المتعامد، وأكبر الإيوانات إيوان القبلة ويوجد خلفه الضريح.

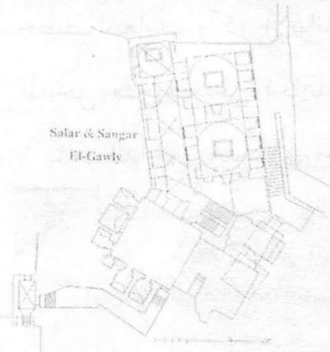
المدخل منحرف عن اتجاهات الإيوانات الداخلية وقد حل بطريقة سليمة بحيث لا يشعر الداخل بوجود أي انحراف (الشكل٢٥).

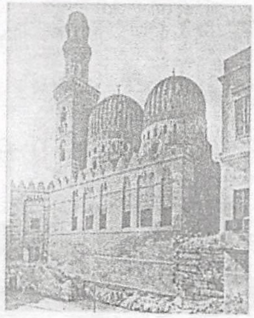



شكل ٢٢ الناصر قلاوون بالنحاسين

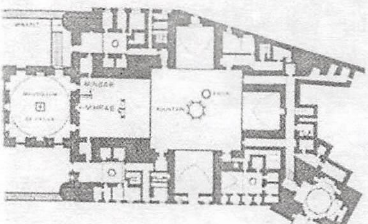






شكل ٢٣ الناصر محمد بالقلعة

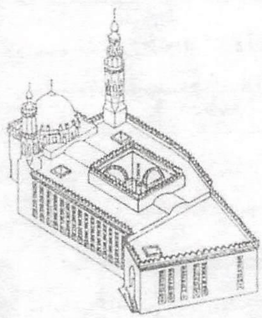




شكل ٢٤ سالار و سنجر الجاولي



G. Plan of Sultan Hasan's Madrasah-Mausoleum, Cairo.



شكل ٢٥ مدرسة السلطان حسن بالقلعة



دولة المماليك الجراكسة ١٣٨٢-١٥١٦م

مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق بالنحاسين (١٣٨٤-١٣٩٦م):

يقع هذا الأثر بشارع المعزّ بجوار مجموعة قلاوون. تخطيط المدرسة على نمط التخطيط المتعامد وإيوان القبلة وهو الأكبر يماثل إيوان المنصور محمد ومقسم إلى ثلاثة أجزاء أكبرها الأوسط، أما الإيوانات الثلاثة الأخرى فمغطّاة بأقبية، ويوجد بجدار الإيوان الأكبر منها الضريح المنطي بقبة على مقرنصقات (الشكل٢٦).

ضريح وخانقاه برقوق وخرج بمقابر المماليك (١٤٠٥-١٤١٠م):

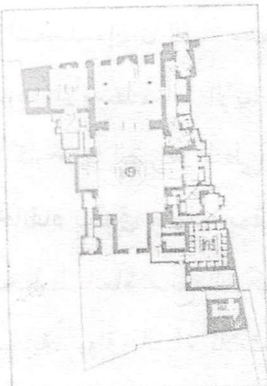
التخطيط العامّ مربّع الشكل يتوسطه صحن محاط بعقود مديّبة محمولة على دعائم حجرية. رواق القبلة ثلاث بلاطات أما الأروقة الجانبية فمن بلاطة واحدة، أربعة الإيوانات تغطيها قباب بسيطة على مثلثات كروية ويكتنف رواقَ القبلة قبتان عبارة عن ضريحين لدفن أفراد أسرة السلطان، بجوار المدخل يوجد سبيل، وتُعتبر هذه المجموعة من أعظم المجموعات التي تحتوي على خانقاه للمتصوفين كما تحتوي على مدرسة لتلقّي العلم وتحفيظ القرآن (الشكل٢٧).

الأشرف برسباي تولى السلطة ١٤٢٢م، ومن أعماله الجليلة حفره خليج الإسكندرية والخانقاه بسرياقوس والضريح بالصحراء ومدرسته بشارع المعزّ.

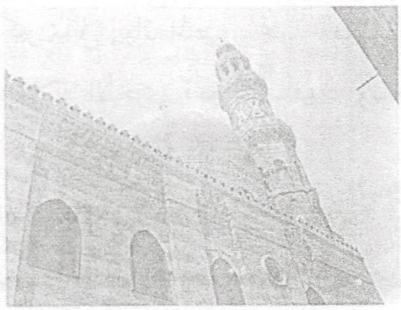
مسجد الأشرف قايتباي بالقرافة الشرقية:

السلطان الأشرف قايتباي بويع للسلطنة عام ١٤٦٨ وظل ملكًا لمدة ٢٩ سنة وأقام عديدًا من الأعمال المعمارية من مساجد ومدارس ووكالات وأسبلة وقناطر، أما عن العمارة الحربية فأنشأ قلعته الشهيرة بالإسكندرية، ويُنسَب إليه أكثر من سبعين أثرًا إسلاميًا.

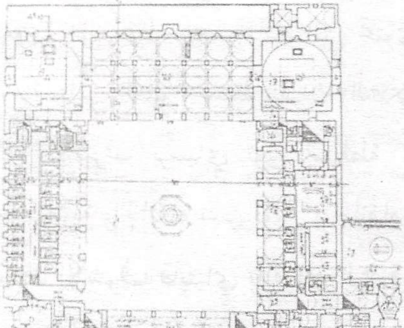
ومن أجمل أعماله المعمارية مجموعة بالقرافة الشرقية هي قمة في جمال التناسب والتناسق بين عناصر المبنى، يتكون المسقط الأفقي من صحن محاط بأربعة إيوانات أكبرها القبلة، وإيوان القبلة يُشرِف على الصحن بواسطة عقد مدبَّب من طراز حدوة الفرس كما هو الحال في إيوان القبلة بمدرسة الظاهر برقوق بالنحاسين.

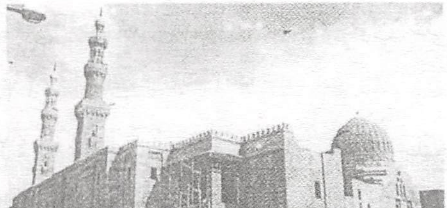


The Madrasa of Al-Zahir Barquq



شكل ٢٦ الظاهر برقوق بالنحاسين





شكل ٢٧ برقوق و فرج بقاير المماليك

سقف إيوان القبلة من الخشب المزخرف، وبجوار إيوان الصلاة يوجد الضريح الذي يبرز عن الواجهة الجانبية ومغطًّى بقبة حجرية محمولة على مقرنصات وعلى يسار المدخل يوجد سبيل (الشكل٢٨).

السلطان الملك الأشراف الغوري

نودي به ملكًا عام ١٥٠١م، وقام بعدة أعمال معمارية، من أهمِّها المجموعة المعمارية المعروفة باسمه وهي وكالة وحمام ومنزل ومقعد وسبيل وكُتَّاب ومدرسة وقبة، ثم مسجده المعروف بالغورية، وتقع هذه المجموعة أمام الجامع الأزهر (الشكل٢٩).

العصر العثماني (١٥١٧ – ١٨٠٥م):

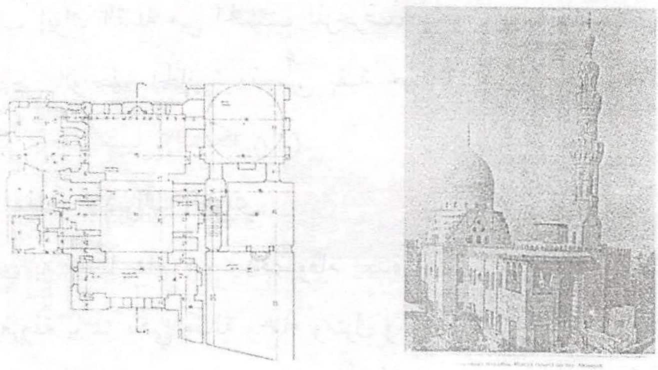
لَمَّا قضى العثمانيون على دولة المماليك ١٥١٧م فقدت مصر استقلالها ورحل الصُنَّاع المهرة إلى الآستانة، وأصبح العصر التركي عصر ركود فني.

مسجد سارية الجبل (سليمان باشا بالقلعة) ١٥٣٨م:

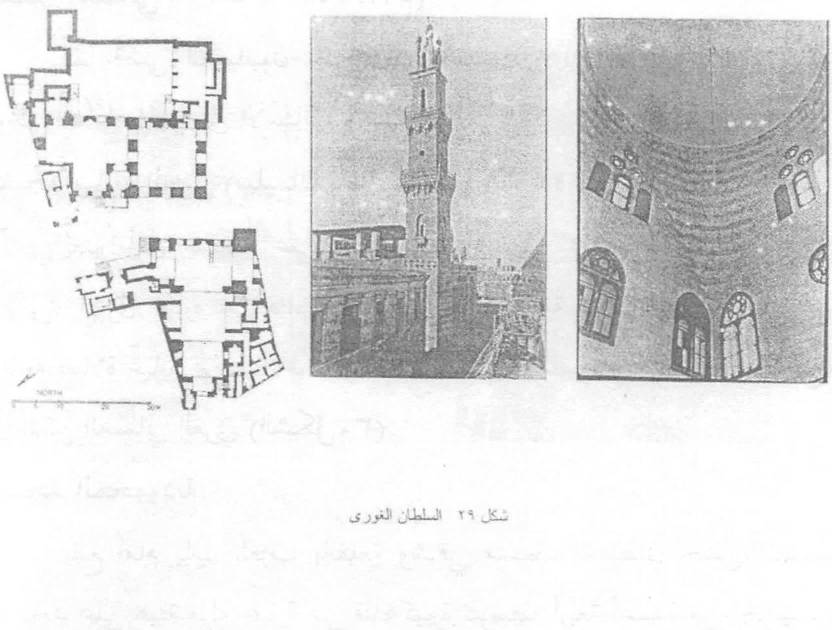
يُعتبر أول مسجد على الطراز العثماني يُبنَى في مصر، المسجد مكوَّن من جزأين، الأول عبارة عن فناء مكشوف محاط بأربعة ممرات مغطَّاة بقباب بسيطة، وقاعة صلاة عبارة عن قبة تحيط بها ثلاثة أنصاف قباب. والجزء الثاني الضريح، ويقع في الركن الشمالي الغربي (الشكل٣٠).

مسجد المحمودية:

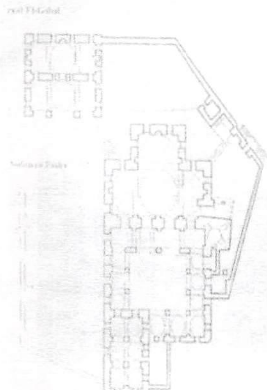
يقع أمام باب العزب بالقلعة وشرقي مسجد السلطان حسن، تصميم هذا المسجد على هيئة مربَّع عبارة عن فناء كبيرة تتوسطه أربعة أعمدة من الجرانيت وتحمل مَنْوَرًا كبيرًا مرتفعًا عن السقف، وشاع هذا التصميم في مساجد الدولة العثمانية، ومئذنة هذا المسجد من النوع البسيط مثل المآذن التركية (الشكل٣١)، ويوجد بجوار المحراب باب يؤدِّي إلى الضريح.

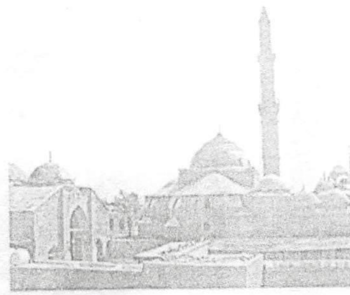


شكل ٢٨ الأشرف قايتباى

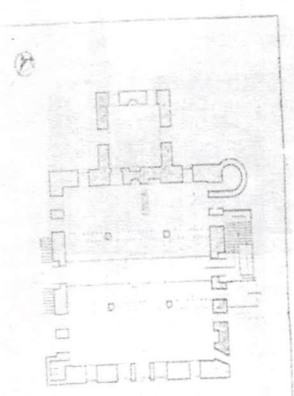


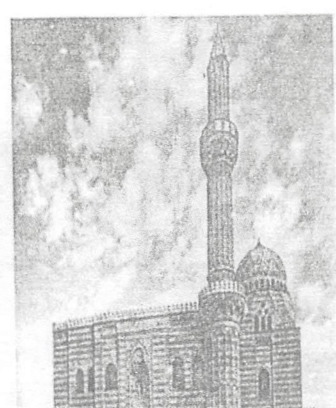
شكل ٢٩ السلطان الغورى



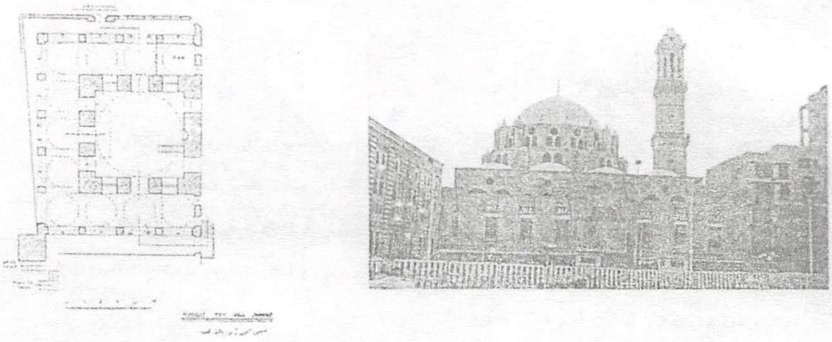


شكل٣٠ سارية الجبل

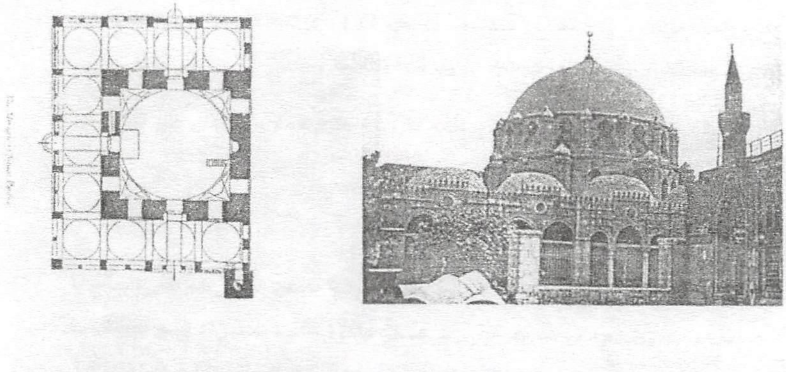




شكل ٣١ مسجد المحمودية



شكل٣٢ مسجد أبو الذهب



شكل ٣٣ مسجد سنان باشا

مسجد سنان باشا ببولاق ١٥٧٤م:

سنان هو قائد تركي عاصر أربعة سلاطين عثمانيين. وتكون مسجده من مربَّع كبير تعلوه قبلة على أربع حنايا طرازها بيزنطي، ويحيط به ثلاثة أروقة خارجية بالجهات الثلاث عدا حائط القبلة. وهذه الأروقة مغطَّاة بقباب بسيطة، الواجهة نظامها أقرب لأعمال الغوري أما المئذنة فهي عثمانية الطراز تنتهي بمخروط مدبَّب أشبه بالقلم الرصاص (الشكل٣٢)، ويشبه هذا المسجد مسجد أبو الذهب المقابل للأزهر (الشكل٣٣).

مسجد الملكة صفية ١٦١٠م:

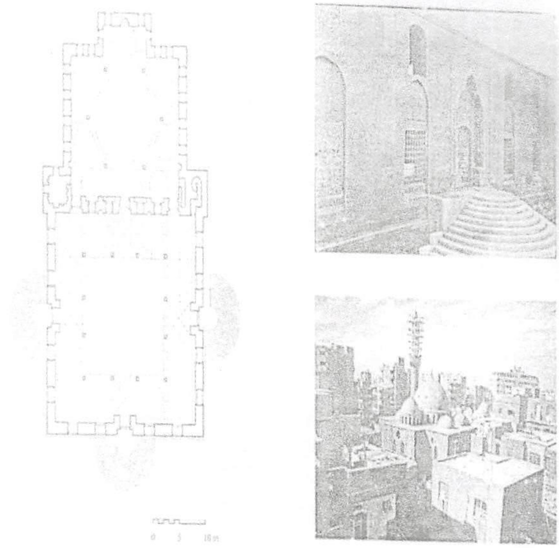
صفية هي زوجة السلطان مراد الثالث، المسجد مرتفع عن منسوب الشارع بنحو أربعة أمتار، ويتمّ الوصول إلى بوابة المسجد عن طريق ثلاث مجموعات من السلالم نصف الدائرية أمام ثلاثة المداخل المؤدية إلى الصحن المكشوف (الشكل٣٤) الذي تحوطه أربعة ممرات مغطَّاة بقباب بسيطة، أما الأجزاء المقابلة للمداخل تغطِّيها أقبية متقاطعة.

قاعة الصلاة مغطَّاة بقبة على مسدَّس مُقامة على ستة عقود مدبَّبة، الفراغان على اليمن واليسار للقبة الكبيرة تغطيهما قبتان بسيطتان.

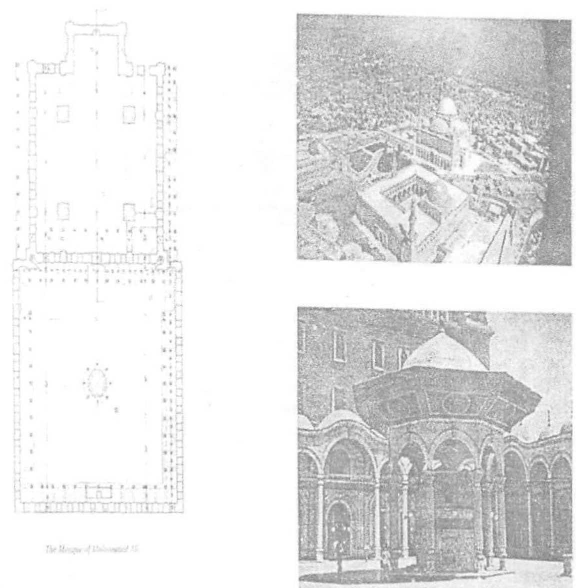
عصر محمد على ١٨٣٠-١٨٤٨م:

مسجد محمد علي بالقلعة على الطراز العثماني المأخوذ بداية عن الطراز البيزنطي بمسجد أيا صوفيا بالقسطنطينية، والمسجد عبارة عن صحن مكشوف تحيط به ممرات مسقوفة بقباب بسيطة وعند المداخل قباب بيضاوية، أما قاعة القبلة

فتغطيها قبة مركزية على مثلثات كروية تحملها أربعة عقود نصف دائرية محمولة على أربعة أكتاف ضخمة وتحيط بالقبة أربعة أنصاف قباب، وفي الأركان الأربعة لقاعة الصلاة توجد أربع قباب بسيطة، يعلو ركنَي الحائط المقابل لحائط القبلة مئذنتان من الطراز العثماني (الشكل٣٥).



شكل ٣٤ مسجد الملكة صفية



شكل ٣٥ مسجد محمد على بالقلعة

عمارة المنازل بالقاهرة الفاطمية..

عماد فريد

بيوت القاهرة

القاهرة... المدينة العامرة حاضرة الدنيا والدين.. تحكي تاريخ الإنسان في تلك المدينة الرائعة الجمال: الحاكم - الخليفة - السلطان - المملوك - الرحالة العرب... كل الاجناس التقوا على أرض القاهرة.

وكانت النتيجة هذا التنوُّع الحضاري الرائع ورائحة ثقافة فريدة في كل شارع وكل حارة وكل عطفة...

ألهمت المؤرخين والرحالة والأدباء...

وكانت محور ما كتبوا وما حكوا...

مدينة القاهرة ابنة الحضارة الإسلامية التي انتشرت في كل بقاع العالم القديم أخذت من كل الحضارات والثقافات التي سبقتها وصهرتها في بُوتَقتها لتنتج هذا المنتج الثقافي والحضاري نشأت مدينة القاهرة على الضفة الغربية لنهر النيل مع نهاية الألفية الأولى وكانت امتدادًا طبيعيًا لمدن صغيرة بدأت مع الفسطاط مرورًا بالعسكر والقطائع وكانت كلها مدن مقارً للحاكم والجنود.

ومع قدوم المعز بدأ إنشاء مدينة القاهرة مقرًا للحاكم، وكانت تعكس عظمة الخليفة وثراء مصر، ولعل ما حكاه ناصر خسرو الرحالة الفارسي الذي قدم إلى مصر في عهد الخليفة المستنصر الفاطمي يحكي هذا (١٠٤٧-١٠٤٩م)، يذكر أن قصر السلطان كان يقع في وسط القاهرة وكان يحرسه خمسمئة حارس يبدو من الخارج كأنه جبل وشاهد آخر يحكي لنا ما يدهش العقول، فقد أوفد الملك أمورى حاكم بيت المقدس إلى الخليفة العاضد (١١٦٧م) رسولين ليعقد محالفة مع الخليفة، ووصف غليوم رئيس أساقفة صور زيارة هذين الرسولين وكيف أن الوزير شاور قادهما بنفسه

إلى لقاء الخليفة وأسهب في وصف روعة وعظمه الطريق إلى قصر السلطان والقصر ذاته، ويبدو كأنه قصر من خيال.

صاحب إنشاءَ مدينة القاهرة عديدٌ من الجوامع في العصر الفاطمي، أشهرها: الجامع الأزهر - جامع الحاكم - جامع الجيوشي - الجامع الأقمر - جامع الصالح طلائع.

ولعل أشهر الأعمال الإنشائية التي صاحبت إنشاء القاهرة سورها وأبوابها العديدة.

ومع نهاية العصر الفاطمي أخذت تتحول من مدينة كمقر للحاكم أصابها الضعف والوهن في عهد الخليفة المستنصر إلى مدينة جديدة فتية مع قدوم صلاح الدين في صحبة عمه أسد الدين شيركوه، وعلى هذا الأساس فنحن نشعر أن صلاح الدين هو الذي وضع أساس القاهرة الحالية بعد أن وحَّد بين العواصم الأربع القديمة، وهو الذي مهَّد لكي تصبح أكبر مدينة في الشرق.

فقد شجَّع صلاح الدين المصريين على الانتقال والسكن في القاهرة حتى إن بعضهم حمل أنقاض منازله المحترقة من الفسطاط ليبني منزلًا جديدًا في القاهرة، وهنا ظهرت شخصية قراقوش الذي نفَّذ خطط صلاح الدين، لذا ظهر عليه كثير من الكتابات التي تنتقد أسلوبه في تنفيذ خطط صلاح الدين، وقد مهَّد ذلك لإنشاء عديد من المنشآت بالقلعة وسمحت لدولة المماليك أن تنطلق بتعمير القاهرة بأكبر حركه إنشائية شهدها العالم القديم.

وقد تنوعت أغراض المباني في القاهرة في ما بين القلاع والمساجد وظهرت أنشطة سكانية جديدة وفريدة ميزت مدينة القاهرة:

- ظهر المارستان: المستشفى.

-المدارس الدينية: تشمل المذاهب الأربعة.

- الخان: وتعني في الفارسية الحانوت، وهو قريب لاستراحة التجار، ويوجد في الطرق والمدائن، وكان يُستخدم للبريد وللإقامة في أثناء السفر ولاستراحة المحاربين في أثناء الحرب.

- الوكالات: وهي مبانٍ محاطه بأسوار كبيرة، وهي فنادق للتجار وتشمل أماكن لتخزين بضائعهم وأخرى لسكنهم وأخرى لعرض بضائعهم، وكانت مكانًا لعقد الصفقات التجارية، وقد بدأ ظهور الوكالات في العصر الفاطمي وكان لازدهار التجارة في العصر المملوكي أن انتشرت تلك الوكالات بالقاهرة وميزت القاهرة وكانت من أرقى المنشآت تخطيطًا وحرفية بناء، وانعكست فيها كل مفردات العبقرية المعمارية التي تميز الشعب المصري.

ولعل قمة هذا النضج نلمحها في وكالة الغوري، وهي خير مثال يعكس روعة تلك الوكالات، فهي تتكون من خمسة طوابق: الأرضي والأول لتخزين البضائع والباقي لسكن التجار، ونلاحظ الحرفية الشديدة في عملية البناء والاحترام الكامل للعلاقات الوظيفية وانعكاسها في العمل المعماري من حيث حجم الغرف وارتفاعها والفراغ الداخلي المكشوف وتوافر الخدمات التي يتطلبها مستخدم المكان من حيث وجود قاعات للتفاوض وللتبادل السلعي...

وعبقرية التصميم نجدها في وكالة أخرى مثل وكالة جمال الدين الذهبي، فبسبب صغر المساحة المقام عليها الوكالة نجد أنه لجأ إلى عمل كوابيل بعد الدور الأرضي لزيادة مساحة الأدوار العليا.

- بيوت القاهرة: استمدَّت بيوت القاهرة شكلها من توجيه وصفه عمر بن الخطاب لإنشاء المدن في صدر الإسلام فجعل محور المدينة المسجد وتتفرع الشوارع في ما حوله وتتفرع عروض الشوارع في ما بين أربعين ذراعًا حتى الأزقة سبعة أذرع، ونلاحظ في مساكن القاهرة فقر المظاهر الخارجية للمنازل بخلاف ما هي عليه من الداخل من أبهة، وقد ذكر كتاب "مكارم الأخلاق" أنه لا يرتفع المبنى عن ثمانية أذرع وإذا زاد على ذلك فتكتب آية الكرسي، ويذكر لنا أبو عبد الحكم وصفًا لمنزل عمر بن علي أبي الفهري أن مشتملاته بها حمام للتطهر لتأدية الصلاة ثم قاعة مستديرة ومحراب للصلاة، وبُنيت الواجهة من الحجارة وسُمك الحائط أكثر من ذراعين (نحو ١,٥م)، ويذكر لنا ابن حوقل سنة ٩٧٧م عن بيوت الفسطاط أن معظم بنيانها من الطوب النيّئ.

ووصف لنا المقدسي مباني الفسطاط: يدخلها الضياء من الوسط (الحوش الداخلي) ويسكن الدار نحو مئتي نفس وتتكون من أربع أو خمس طبقات، وينقل إلينا ناصر خسرو عن بيوت القاهرة عام ١٠٤٦م أن البيوت سبع طبقات وهناك من غرس حديقة على سطح المنزل المكوّن من سبعة أدوار وحمل إليها عجلًا ربّاه ونصب فيها ساقية وكان يرفع لها الماء من البئر وزرع فيها اللارنج والموز والورد والريحان.

وبصفة عامة فإن الوصف العامّ لبيوت القاهرة القديمة أنها كانت تعتمد على الفناء الداخلي للإضاءة ولا تأتي إضاءة من الشوارع، وقد كانت الشوارع ضيِّقة حتى إنها كانت تضاء بالقناديل حتى في أثناء النهار أحيانًا، وكان البيت يتكون من عدة أدوار وعديد من الغرف، وكانت لا توجد منازل أفراد ولكن بيوت عائلات تتعدد فيها الغرف والاستخدامات، وكان يمثل في المنازل الأنشطة الإنسانية كافة من زراعة

وتربية حيوانات وخبز وصناعات منزلية وقاعات صيفية وشتوية لاستقبال الزوار وإقامه الاحتفالات المختلفة.

وصف لطريقة بناء المنزل

١- الأساسات:

يتمّ بناؤها بعد تسوية الأرض وتُبنَى من الدبش بعد تسويته ويتمّ باستخدام مونة الطمي والجير مع القصرمل (ناتج من حرق القمامة بالحمَّامات الشعبية).

٢- الحوائط:

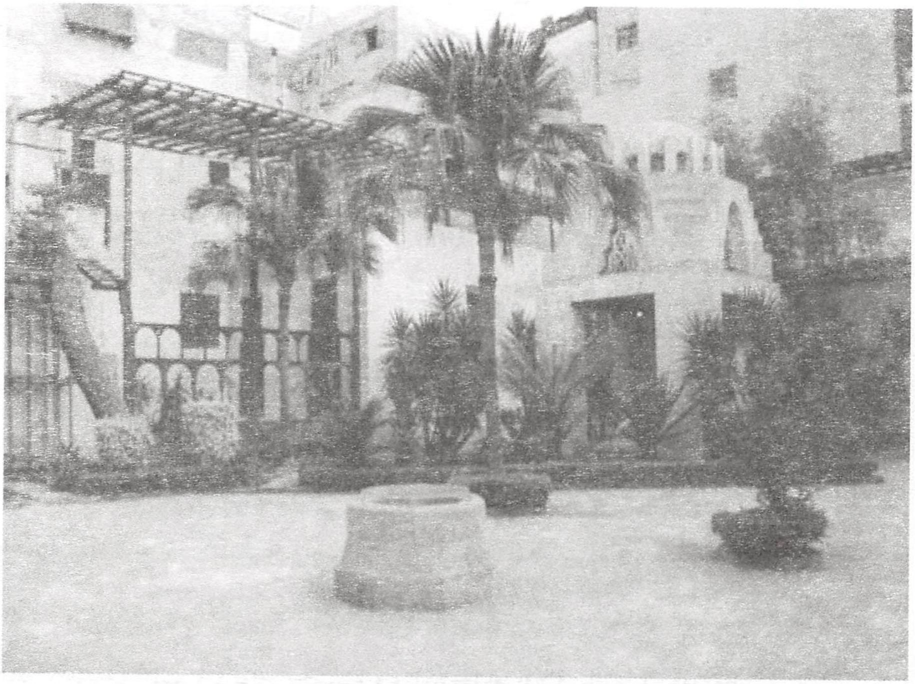
إما بالحجر وإما بالطوب المحروق على هيئة مداميك بالطول والعرض بنفس خامة المونة السابق ذكرها، وبعض الحوائط من الطوب الني (طمي مخلوط بالتبن) وكان يتمّ وضع عوارض خشبية توضع أفقيًا لتزيد من متانة البناء، أما الأسقف فكانت من البراطيم والألواح الخشبية وتم استخدام أفلاق النخيل في بعض المنازل.

٣- التبليط:

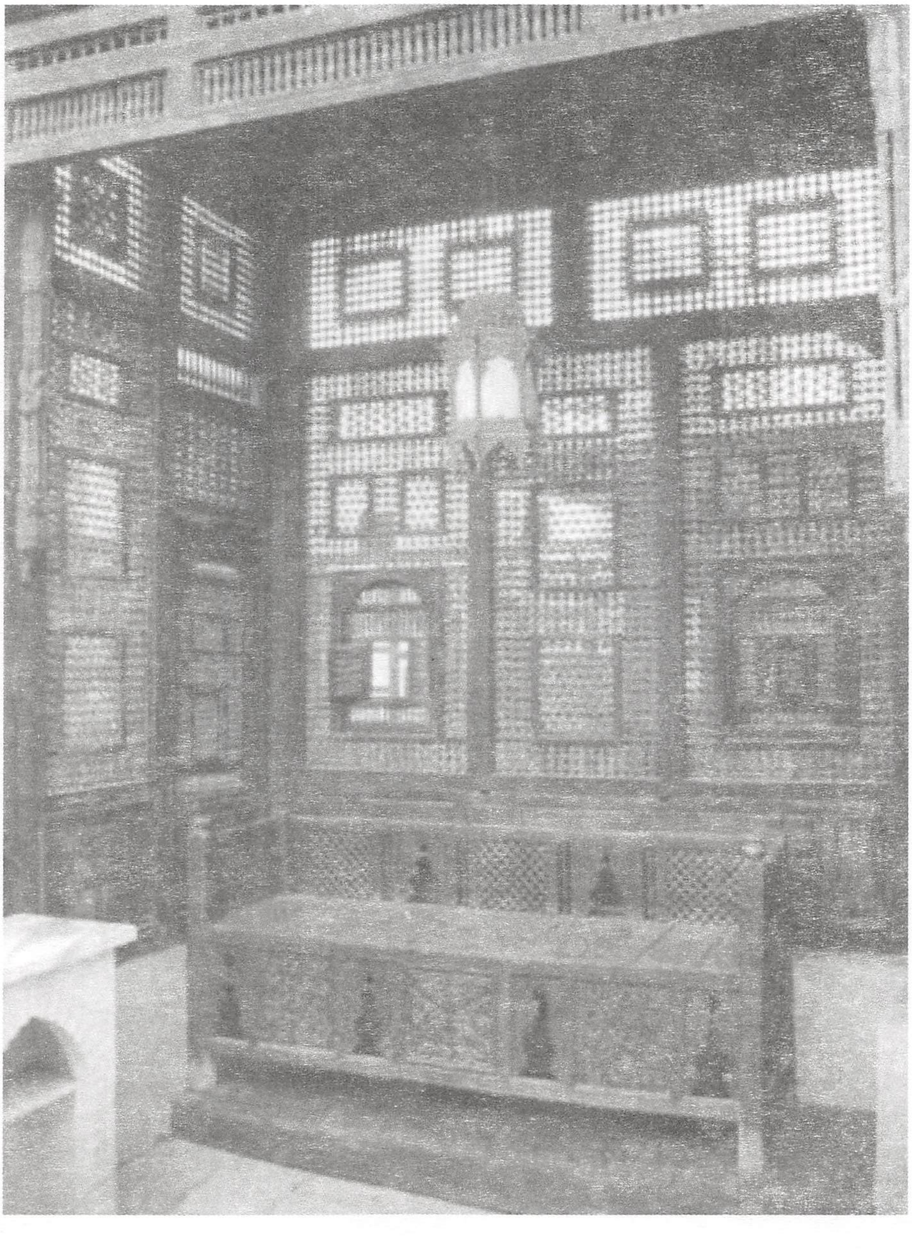
كانت تفرش الأرض ببلاط من الحجر الجيري المستطيل ٢ × ٥٠ سم مربعًا، وبسمك ٥ سم، ويُلصَق بمونه من الجير والقصرمل.

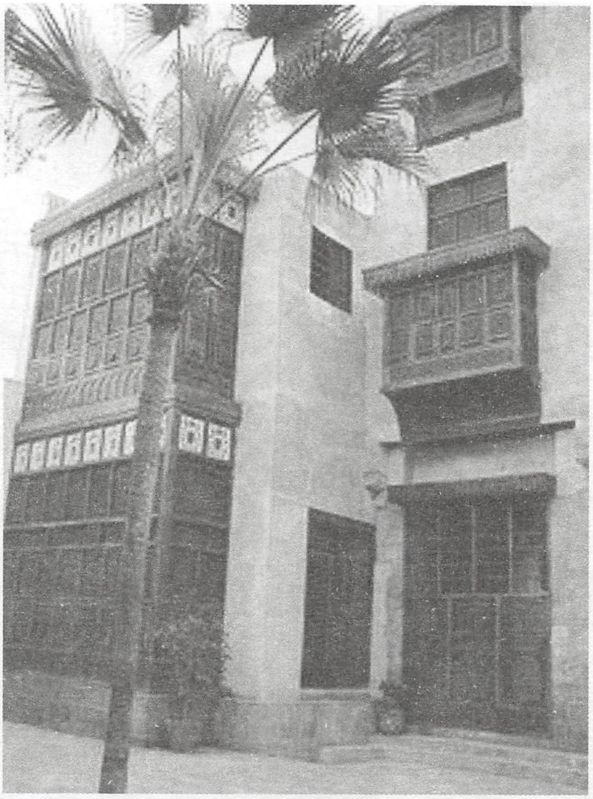
٤- الحمامات:

كانت توجد مراحيض حجرية وتتصل بمجارير تتصل ببيارات يتمّ كسحها على حافة الشارع، وكان يتمّ الحصول على المياه من خلال حفر آبار صخرية ويتمّ تخزين المياه في خزانات حجرية وأزيار للاستخدام اليومي وكان عديد من المنازل يعتمد على المياه التي يحضرها السقّاؤون من النهر أيام الفيضان.









صحراء المماليك وجماليات العمارة الإسلامية..

ماجد وديع الراهب

على طريق صلاح سالم وأمام مشيخة الأزهر تقع منطقة من أهمّ المناطق الأثرية التي تحوى أجمل الفنون المعمارية المنسوبة إلى دولة المماليك التي حكمت مصر من سنة ١٢٥٠م إلى سنة ١٥١٧م، وكانت هذه المنطقة تُسَمَّى صحراء العباسية، وقد وقع اختيار المماليك عليها لتكون مضمارًا لسباقات الخيل ولعبة البولو (لعبة الكرة من فوق ظهر الحصان)، وقد استهوتهم هذه المنطقة جدًّا فأرادوا إعمارها، فقاموا ببناء عدة مجموعات معمارية تضمّ مدارس وأسبلة وخانقاوات ومساجد، وأوصى كثير منهم بدفنهم في هذه المنطقة حتى أطلق عليها "قرافة المماليك".

وهناك ١٣٦ أثرًا مملوكيًا مسجلًا منتشرًا في القاهرة،، نصيب قرافة المماليك نحو ٣٠ أثرًا.

وتتميز العمارة المملوكية بجمال النِّسَب وبراعة التشكيل المعماري من قبة ومئذنة وواجهات تعبِّر عن فلسفة معمارية متميزة، فنجد المساجد تتخذ الشكل المدرسي المتعامد الذي يتكون من أربعة إيوانات حول بانيو مكشوف (صحن)، ويتميز إيوان القبلة بكبره عن باقي الإيوانات، وإذا نظرنا إلى المآذن نجد أن بدن المئذنة ينتقل من الشكل المربَّع الذي يرمز إلى الأرض إلى الشكل الأسطواني الذي يرمز إلى السماء ثم يقلّ في السُّمْك حتى ينقلنا إلى شكل مثمَّن يحمل قبة بصليَّة محمولة على ٨ أعمدة والقبَّة البصلية تقود الناظر إليها إلى السماء حيث الكون الفسيح، وهذا يعكس بعض فكر المتصوفة الذين ارتبطوا بهذه الأماكن.

وتوضح ذلك ثلاث مجموعات معمارية:

- مسجد وخانقاه السلطان برقوق:

أنشأها السُّلطان الملك الناصر أبو السّعادات فرج بن برقوق، شرع في بنائها سنة ٨٠١هـ/١٣٩٨م، في المكان الذي أوصى والده السُّلطان برقوق بدفنه فيه، وأتمّها

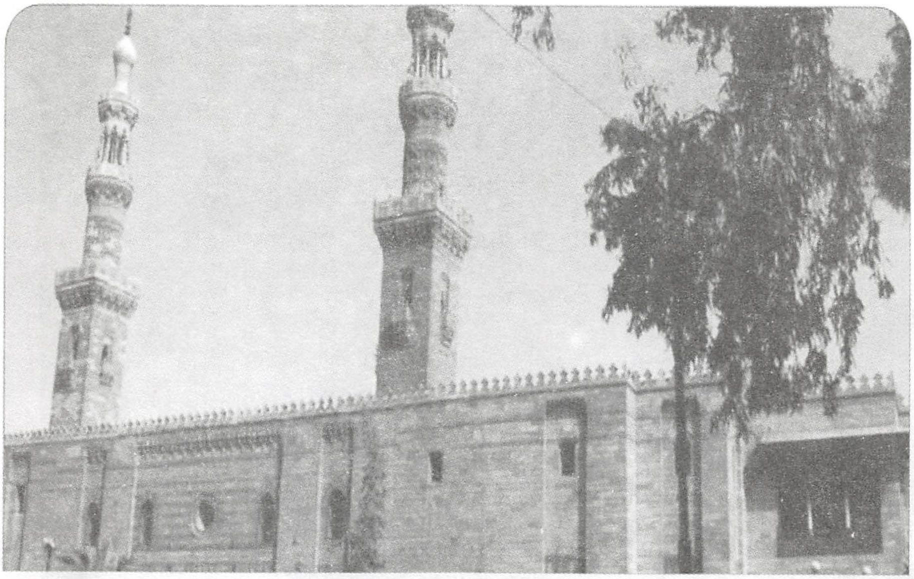
سنة ٨١٣هـ/١٤١١م. وأسهم في بعض الأعمال التّكميلية بها أخوه الملك المنصور عبد العزيز عندما ولي الملك لفترةٍ قصيرةٍ، سنة ٨٠٨هـ/١٤٠٥م. وقد توفّر في هذا المبنى من أغراض دينيّةٍ وخيريّةٍ ما لم يتوفّر في أي مبنى أثري آخر، فقد اشتمل، فضلًا عن كونه خانقاه للصّوفية، على مسجدٍ فسيحٍ وتربتين لأسرة برقوق، وسبيلين وكُتّابين لتعليم القرآن الكريم.

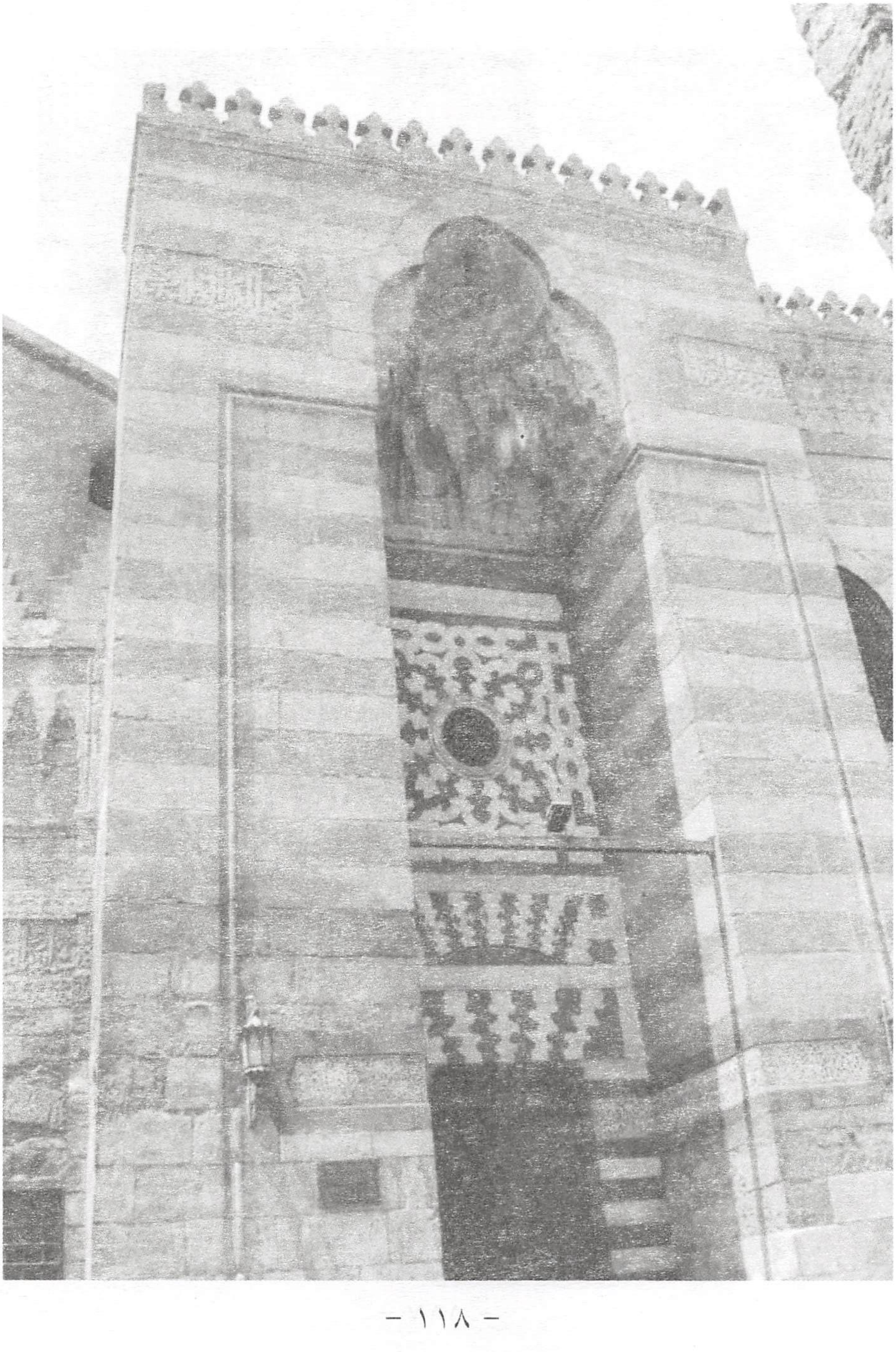
كما حوى من المميّزات العمارية ما لم يحوُه أي أثرٍ آخر.

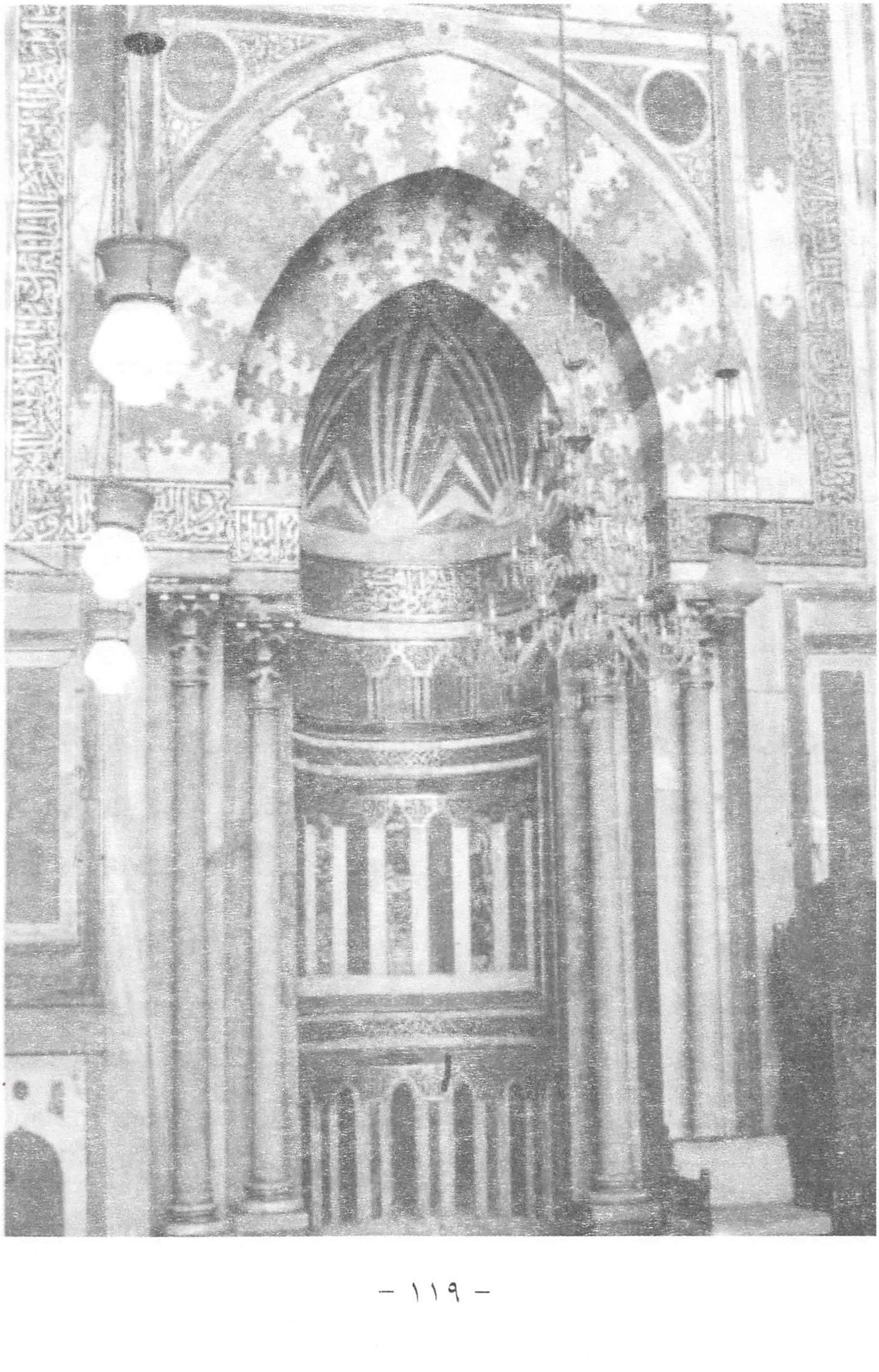
في المسجد منارتان متماثلتان وسبيلان يعلوهما كُتّابان فوق الإيوان الغربي، وقبّتان كبيرتان تتوسطهما قبّة ثالثة صغيرة في أعلى المحراب الذي يُعتبر أكبر إيوان، وتخطيطه عبارة عن صحنٍ مكشوفٍ تحيط به أربعة إيواناتٍ كما ذكرنا آنفًا، ويتكوّن سقفا إيوان المحراب والإيوان المقابل من قباب نصف كرويّة محمولة على عقود ترتكز على أعمدة حجريةٍ مثمّنة القطاع. أمّا الإيوانان الجانبيان فمتماثلان ومتساويان، وتقوم خلفهما أبنية الخانقاه من خِلْوَات وغرف علوية أُعدّت لإيواء الصّوفية وطُلاّب العلم. وبإيوان القبلة منبر حجري جميل محفور به زخارف منوَّعة أمر بإنشائه السُّلطان قايتباي سنة ٨٨٨هـ/١٤٨٣م، وتقوم أعلى المحراب قبّة صغيرة، ويكتنف هذا الإيوانَ القبّتان الكبيرتان المتماثلتان ويُتوصل إليهما من بابين، فُتحا على الإيوان المذكور، عليهما حجابان من الخشب على هيئة أشكالٍ هندسيّةٍ.

يرقد بالقبة البحرية السُّلطان برقوق، وبالقبة القبلية بعض أولاده وحَفَدَتِه.

ونلاحظ التماثل "symmetrical" التي تميز هذا المسجد في المآذن والقباب حتى يقال عليه "المسجد ذو المئذنة التوأم".







- مسجد السلطان قايتباي وضريحه:

منشئ هذا المسجد هو الملك الأشرف أبو النصر قايتباي، قدم إلى مصر برفقة تاجره محمود بن رستم سنة ١٤٣٥/١٤٣٦م فاشتراه الملك الأشرف برسباي، واستمر ضمن مماليكه إلى أن اشتراه الملك الظاهر أبو سعيد جقمق، وظل في رِقِّه حتى أعتقه، ومن ثم تَقَلَّب في عدة وظائف إلى أن ولي الملك سنة ١٤٦٨م، وكانت مدة حكمه تسعًا وعشرين سنة وبضعة أشهر حيث تُوُفِّيَ سنة ١٤٩٦م، وله من العمر نحو ست وثمانين سنة.

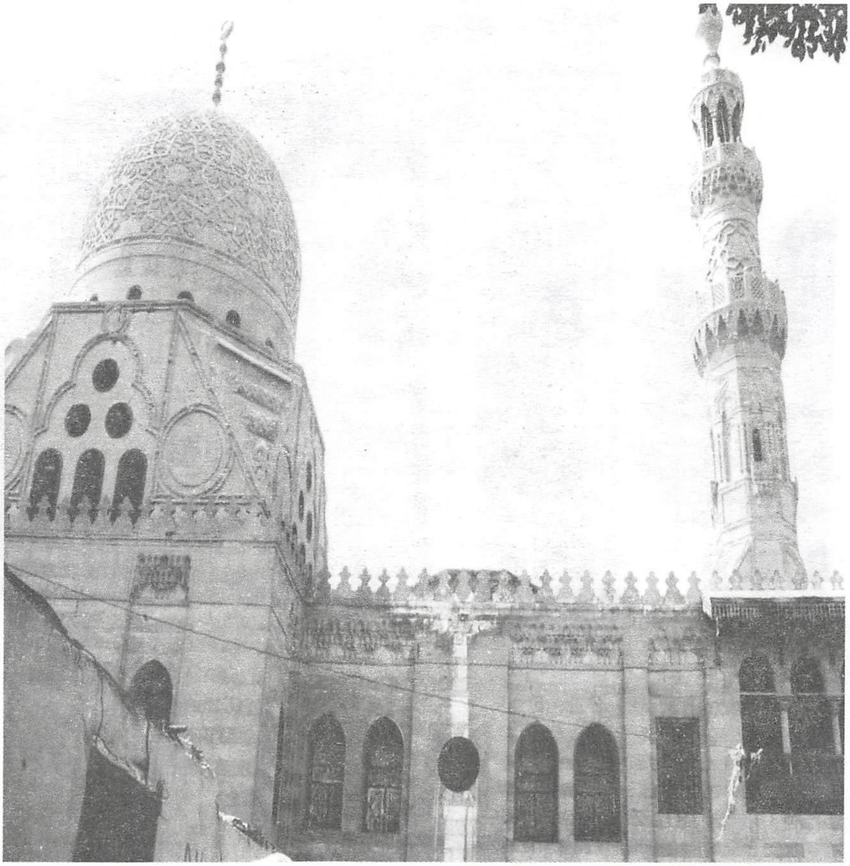
ازدهرت العمارة الإسلامية في عهده ازدهارًا عظيمًا وكثرت منشآته وتنوعت وامتازت بتناسب أجزائها ووفرة زخارفها ونقوشها وبلوغها من الدقة والإتقان شأنًا عظيمًا.

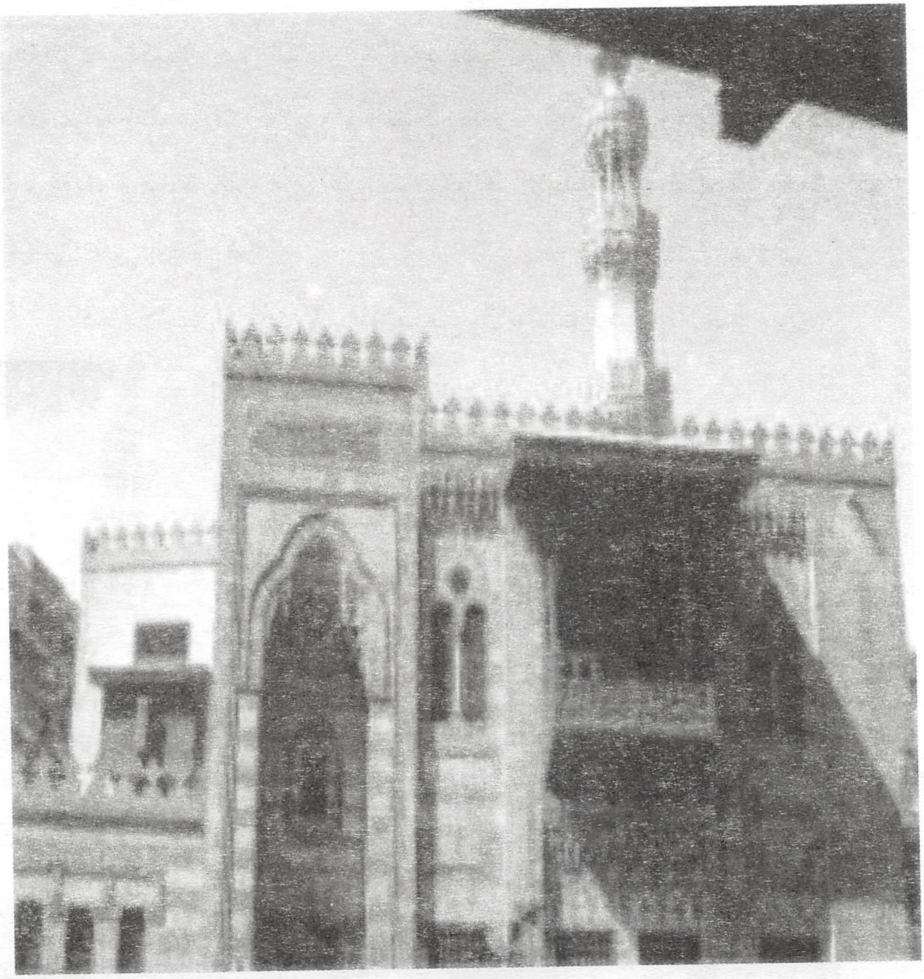
كما اهتمّ بالأبنية الحربية فأنشأ طابية قايتباي بالإسكندرية وطابية رشيد، واهتمّ بإقامة المنشآت المدنية والخيرية، فأقام المنازل والوكالات والأسبلة وأحواض سقي الدوابِّ، وله كثير منها بالقاهرة.. ويُعَدُّ هذا المسجد عَلَمًا من أعلام هذه القرافة، بل نموذجًا رائعًا للمساجد المملوكية التي أُنشِئَت في أواخر القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي.

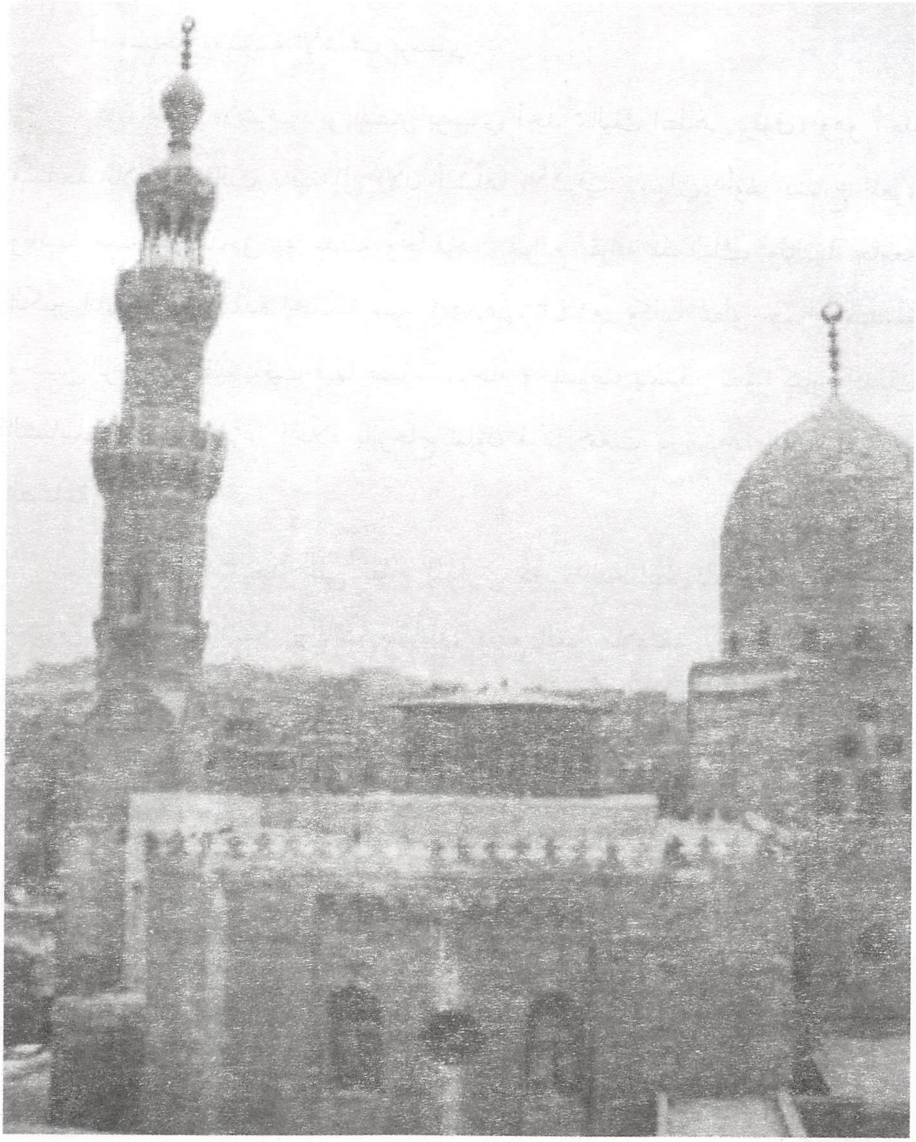
أُنشِئَ هذا المسجد على نظام المدارس ذات التخطيط المتعامد، فهو يتكون من صحن مسقوف بوسط سقفه شخشيخة وتشرف عليه أربعة عقود تفتح إلى أربعة إيوانات متقابلة أكبرها إيوان القبلة، وتزدان أسقف الإيوانات الأربعة والصحن بنقوش مذهَّبة جميلة امتازت بهدوء ألوانها وتجانسها.

وتقوم القبة بجانب إيوان القبلة، وهي كباقي أجزاء المسجد غنية بالزخارف والنقوش، ويكسو الجزءَ السفليَّ من حوائطها وَزَرَة من الرخام الملوَّن، يعلوه طراز مكتوب به اسم المنشئ وألقابه وأدعية له وبعض آيات قرآنية ثم تاريخ الانتهاء من بناء القبة، وبحوائط القبة من أعلى كما بحوائط الإيوانات شبابيك من الجص المفرغ الدقيق المحلى بالزجاج الملون.

كما نلاحظ أن أرض القبة والصحن والإيوانات فُرشت بالرخام الملون.







- مسجد ومدرسة الأشرف برسباي:

كان الملك الأشرف أبو النصر برسباي أحد مماليك الظاهر برقوق، وهو أحد مساجد ثلاثة ما زالت باقية إلى الآن أنشأها الأشرف برسباي، أولها بشارع المعز، وثانيها مسجده الملحق به مدفنه وخانقاهه، الواقع بقرافة المماليك، وثالثها جامعه الكبير الذي أنشأه ببلدة الخانكة سنة ٨٤١هـ/١٤٣٧م، وكلها تنطق بجمال الهندسة وحسن الزخرف، فقد بلغت فيها صناعة الرخام وخصوصًا بالمدفن تطوُّرًا كبيرًا، كذلك الشبابيك الجصية المفرَّغة المحلَّاة بالزجاج الملوَّن فإنها جمعت بين براعة التصميم ودقة الصناعة.

أنشئ هذا المسجد على نظام المدارس ذات التخطيط المتعامد، أي صحن مكشوف تحيط به أربعة إيوانات متقابلة، وتقع القبة ملاصقة لإيوان القبلة، وهذا الإيوان كمثيله في المدارس الأخرى أهمّ الإيوانات وأكثرها زَخرفة، ويسترعي النظرَ فيه أرضيته الرخامية الجميلة وشبابيكه الجصية الدقيقة.

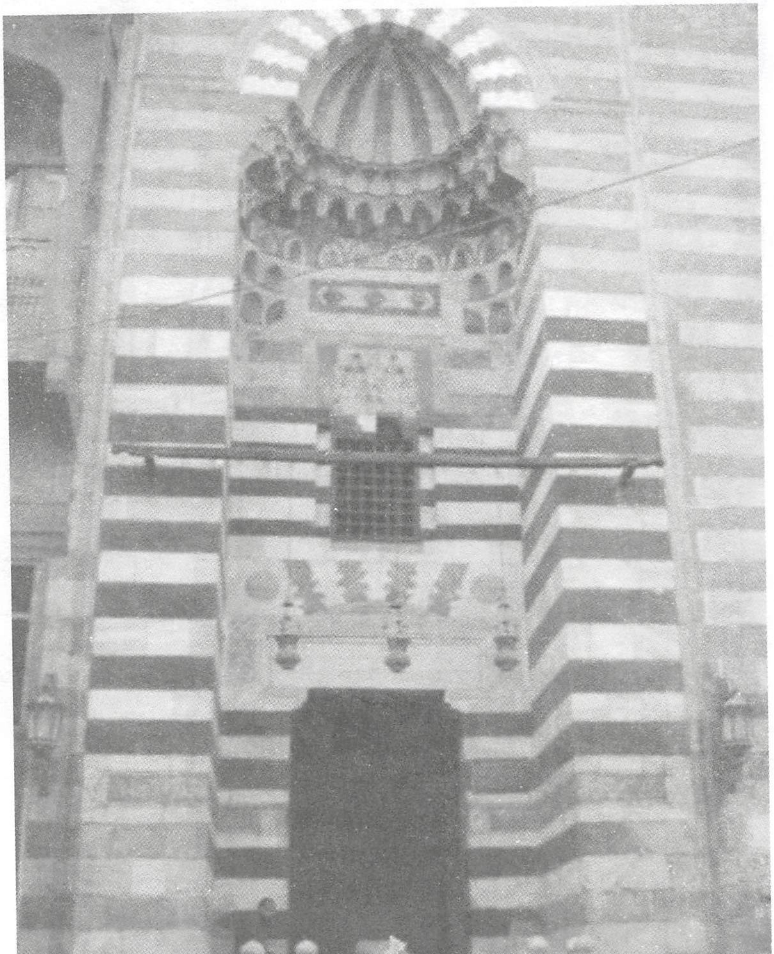
أما منبره الخشبي فحافل بالتطعيم بالسنّ والزرنشان شأنه في ذلك شأن منابر المساجد التي أُنشِئَت في القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي.

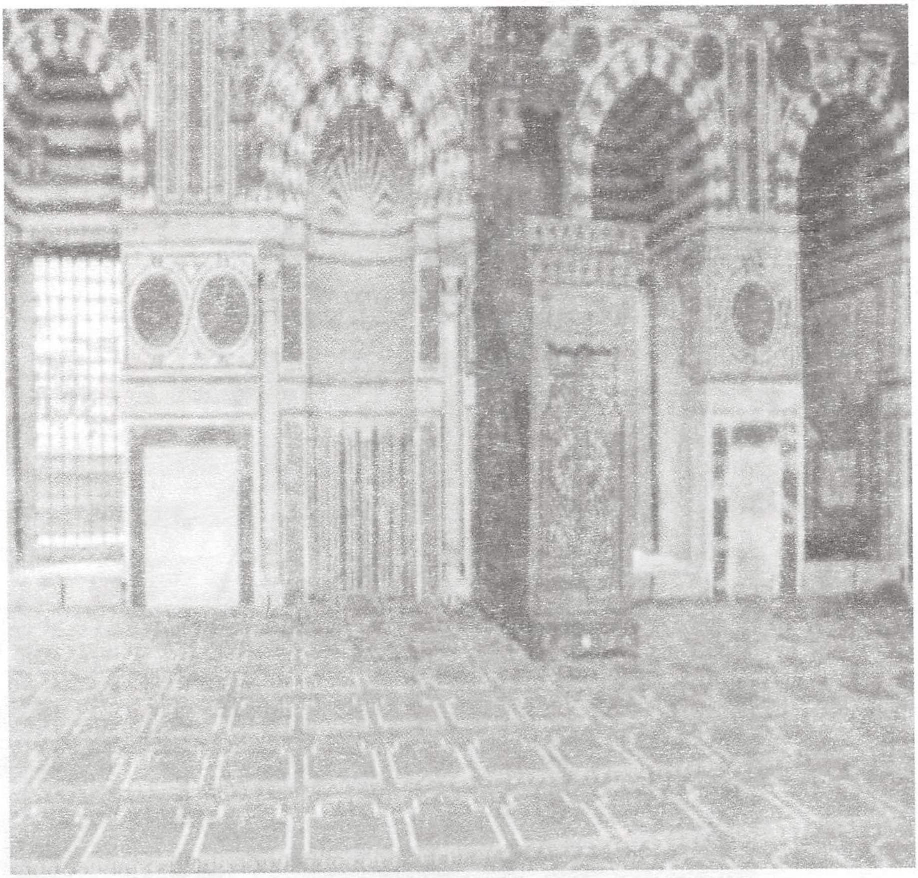
وتتميز المنطقة أيضًا بوجود مصنع للزجاج البلدي قامت هيئة اليونيسكو بتسجيله لديها، إذ يُعتبر من الصناعات التي قاربت على الاندثار.

وهناك أيضًا مسجد جلال الدين السيوطي من أئمة التصوُّف.

ويُعَدُّ السيوطي من أبرز أعلام الحركة العلمية والدينية والأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع الهجري، فقد ملأ نشاطه العلمي في التأليف مختلف الفروع من

تفسير وحديث وفقه وتاريخ وطبقات ونحو ولغة وأدب وغيرها، فقد كان موسوعيّ الثقافة والاطّلاع، وقد أعانه على كثرة تأليفه انقطاعه التامّ للعمل وهو في سن الأربعين حتى وفاته، وزادت مؤلَّفات السيوطي على ثلاثمئة كتاب ورسالة.





التصوير الجداري الإسلامي..

حسن الأعصر

الجداريات الإسلامية لها صفات تختلف عن باقي الحضارات الأخرى من حيث الفلسفة العَقَدِيّه ولذلك له أسلوب مميز عن باقي الفنون التي سبقته تتمثل في ترجمة الثقافة الشخصية الإسلامية لتحافظ على ذاتها ليكون الفن الإسلامي محقِّقًا لرسالة إنسانية سامية تعبِّر عن جوهر الحضارة الإسلامية والمنهج الإسلامي، وعندما نتكلم عن التُّرَاث الفريد الذي حققته الحضارة الإسلامية للعالم من صور فنوها المتنوعة وإبداعات في شتى فروع الفن وتميز في عناصر تصميماتها من الأشكال النباتية سواء كانت مصورة في هيئة زهور واقعية أو في هيئة توريق تجريدي هي أشكال هندسية كما استخدم الخط العربي على هيئة كتابات فنية ولوحات جدارية زينت جدران العمائر سواء للعبادة أو للحياة اليومية (عمائر) مع الالتزام بقانون هندسي صارم والهروب من الفراغ والاهتمام بالتكرار وغيرها. وقد بلغت الفنون الإسلامية قمة الإيقاع الموسيقى وذروته في العمارة الأندلسية والمغربية وذلك بجمال أقواس العقود مع سائر العناصر المعمارية الأخرى وما يحيط بها من توافر للحياة يحيطها الأشجار في عرس واحد.

ويمثل الفن التجريدي الحالة العامَّة للفن الإسلامي في اتجاهاته المختلفة محقق في الخط العربي والأرابسك والزخارف بهذا شكل لوحات فنية لا تنتسب إلى العالم المادِّيّ بل إلى مساحات فضائية واسعة تشكلها حركة الخطوط العربية وحركة الخطوط الزخرفية يدرك الفن الإسلامي التجريدي بالعين والخيال لا إدراكًا باللمس سواء في الخط العربي أو الزخارف.

فقد ظهر التجريدي ثنائي الأبعاد ولم يظهر البعد الثالث في الزخارف الإسلامية والمنهج الإسلامي نادى بالتوحيد، وانعكاس ذلك على نواحي الحياة

والفكر، ويشمل التوحيد الفنون والعمارة فالمسجد الذي يُعتبر المركز الأساسي في العمارة الإسلامية يتجه في تصميمه إلى تعددية الوحدة، ويتكون الكل من هذه الوحدة المتكررة التي لها قوة ديناميكية تدفعها نحو التوحد دون فقدان لاستقلاليتها لتندمج مع النظام العامّ.

والإسلام بطبيعته دين الوسطية، فهو يجمع بين الدين والدنيا ولا يتجه إلى الرهبنة بل إلى المنهج التجريدي في البحث العلمي والفني، ولقد حرص الفنان المسلم على أن تكون لوحاته الفنية المعمارية والجداريات فائقة الدقة والإبداع وتعكس البعد الإنساني شكلًا ومضمونًا أي الحالة الفنية ما بين المادِّيّة والرمزية والفن الإسلامي يهتمّ بالمعالجة السطحية كاهتمامه بالشكل، وذلك بصرف النظر عن أن المادة والمقياس والأسلوب والزخارف تؤدي دورًا هامًّا في توحيد الطراز. وليس زخارف خاصة لنوع معيَّن من المباني بل زخارف إسلامية عامة تُستخدم في كل الأزمنة والأماكن.

من هنا جاءت الصلة في الفن الإسلامي الشامل بين العمارة والفن، وفي العمارة الإسلامية كان للأسطح المزخرفة واقع مادى وتأثير بصري واستقلاليه خاصة أعطتها مقارنة بأهمية الشكلية، كما أكدت أرضيات الفسيفساء والأسقف والجدران كما تحمل الزخارف الزخرفية في طياتها البعد الثالث، ومن هذه الإمكانيات والتصميمات المتداخلة "الأرابسك"، التي تغطى خداعًا بصريًّا بوجودها على مستويات مختلفة ودرجات من الألوان.

كما أبدع الفنان المسلم في أربعة أشكال من التصميمات: أولها التوريق المتشابك (الأرابسك)، وثانيها التحوير، وثالثها التلوين، ورابعها الكتابة الخطية، وإن

تطوُّر الزخارف الإسلامية كان موجَّهًا لإنشاء أسطح متزايدة في التعقيد عن طريق الموادّ اللامعة والمزجَّجة وتكرار التصميمات واختلاف الألوان والملمس ومخالفة المستويات والأسطح.

ويُعتبر الفن الإسلامي الفن الوحيد الذي اتخذ من الخط العربي عنصرًا زخرفيًّا مهمًّا. لقد كان الخط العربي وصلة للعلم ثم أصبح مظهرًا من مظاهر الجمال، ولا يزال ينمو ويتنوع ويتعدد حتى أصبح عنصرًا من عناصر التصميم بأشكاله المختلفة وجمالياته، والفنان المسلم أنجز أفضل لوحات تجريدية باستخدام وحدات الحرف العربي للمدّ والاستدارة والبسط والصعود والهبوط واللين بطريقة تشكيلية فنيًّا، وعلى جانب آخر تجاوز الحرف العربي كعلم ليظهر قدرته الفنية في مجال الرسم. فإمكانية الرسم بالحروف العربية صفة مميز لها لا تتوافر في حروف اللغات الأخرى.

وكثير من أعمال الرسوم الجدارية التي وُجدت في العمائر الإسلامية منفَّذ بالفسيفساء، وآخر بالإفرسك بالطرق المختلفة في عمائر ومساجد للعبادة، ومن الأمثلة المهمة الأعمال الموجودة في جامع دمشق الكبير وتُعَدُّ من الأهم بين هذه العمائر التي نُفِّذ بها أعمال الجداريات وأيضًا بالنسبة إلى تاريخ التصوير الجداري الإسلامي.

ولسوء الحظ فإن مساحات واسعة من أعمال الفسيفساء الموجودة بالجامع الكبير قد تلفت بسبب الزلازل والحرائق، لذلك فإن ما تَبقَّى منها إلى يومنا هذا عبارة عن أجزاء متناثرة هنا وهناك في باحة المسجد وإلى حدّ أدنى في الداخل.

وقد تمّ ترميم بعض هذه الفسيفساء بينما استُبدل بالقسم الآخَر منها في

العصور الوسطى، وعلى الرغم من كل هذا التلف فإن ما تَبقّى منها يكفى لإعطاء انطباع حي عما كانت عليه من عظمة في وقت من الأوقات. ونجد بعض أشكال من رسوم الفسيفساء في مجموعة جامع دمشق مثل أوراق "الأكنتس" النابعة من قرون الرخاء أو الزهريات أو الأشجار المرسومة رسمًا واقعيًّا مشابهًا لما هو موجود منها في قبة الصخرة، على أن هناك ميزة بارزة هي الرسوم المعمارية التي تؤلف الموضوع السائد الآن. وتظهر رسوم المباني هذه إما في هيئة مجاميع حفرية وإما وسط مناظر برية كما هو ظاهر في المشهد الشامل على الجدار الغربي للرواق، وهو المفخرة الرئيسية الباقية من زخرف المسجد، فهناك تشاهد مجموعات عديدة من مبانٍ ذات طرز مختلفة بين ثماني أشجار ضخمة وبالقرب من متسع مائي أشبه بنهر يجري بشكل واقعي، وجدير بالذكر أنه يوجد أعمال للفن الإسلامي الجداري في شتى بقاع العالم الإسلامي كثيرة جدًّا وتحمل قيمًا فنية عالية من استخدام الطرق المختلفة وأيضًا الخامات المتنوعة من الكتابة.

ملاحظات عامة عن المخطوطات:

المخطوطات عمومًا كانت تحمل صورًا متعددة من النشاطات الإنسانية، منها المخاطب للتسلية كاستخدام في تصميم صور المخطوط الحيوانات وحركتها المختلفة والمخطوطات الطبية، وأيضًا مخطوطات دراسة الأعشاب الطبية، ومخطوطات الشعر والأدب والقصص وغيرها.

وعند استعراض للرسوم التصويرية العربية التي انتخبت في الفترة الممتدة من أوائل القرن الحادي عشر حتى منتصف القرن الثاني عشر يُصدَم المرء بحقيقة عدم

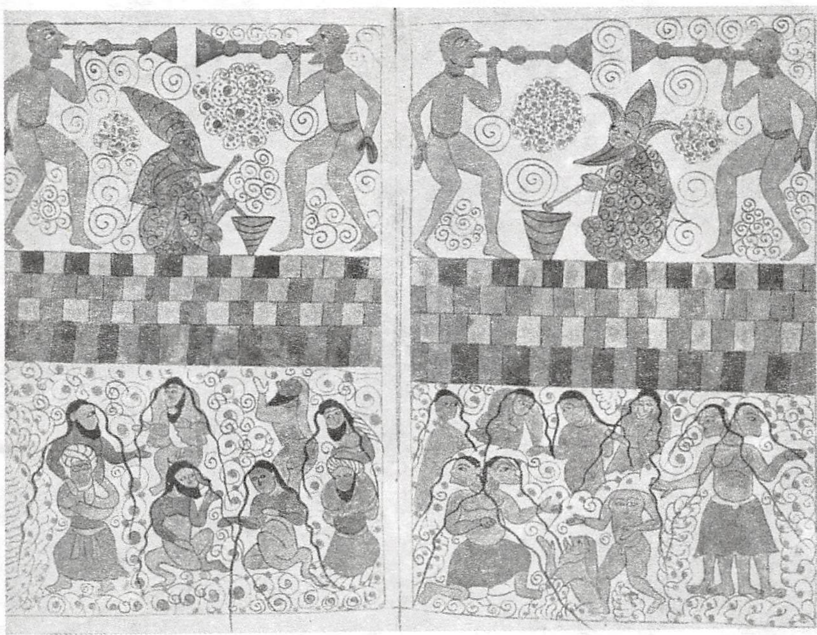
حدوث تطور آخر مباشر بعد التجارب السابقة للحركة الواقعية. حتى العقد السابع من القرن الثاني عشر لا نجد أي تفتُّح جديد لصناعة الصور ومن ثم نجد ذلك التفتح في أوساط كثيرة في التحف المعدنية والأواني الخزفية القرميد والجص. وفي نهاية ذلك القرن أصاب هذا التطورَ باعث آخر وظهر في ذلك الوقت في شكل ملموس فجأة في المخطوطات، وهي أجمل المراحل التي بدأ تاريخها بصفة أساسية من النصف الأول للقرن الثالث.

ويمكننا أن نفترض على كل حال أن ازدهار تزويق الكتب قد بدأ في عصر سابق لسنة ١٢٠٠م، فهناك تصاوير إنجيل قبطي زُوّق سنة ١١٨٠م في دمياط، بدلتا النيل (المكتبة الوطنية بباريس مخطوط قبطي رقم ١٣) تختلف تمام الاختلاف عن أي مخطوطة قبطية موضحة أخرى، ولا يمكن تفسير بعض صفاته التصويرية والإسلامية إلا أنها تأثير من رسم المخطوطات العربية.

أما الكتب فهناك عدة مؤلَّفات موجودة منها عدة نسخ مزوقة والبعض الآخر منها قد وصل بنسخة واحدة وأحيانًا تكون هذه النسخة ممزَّقة، وقد عُثر على نسخة مزوَّقة من كتاب الديارات (الشابشتي) شاهدها مؤرِّخ خفية في دمشق في القرن السادس عشر الميلادي (٧٠هـ)، وهذا الكتاب مؤلف أدبي من القرن العاشر الميلادي يتناول بصفة خاصة زراعة الكروم. والاستمتاع بالحجز في حانات ملحقة بالأديرة في بعض الكتب العربية التي بين صورها شخصياته تتمثل العناصر الكيميائية وهو كتاب "مصحف الصور" المؤرخ سنة ١٢٧٠م والمحفوظ في مكتبة الآثار بإسطنبول تحت رقم ١٥٧٤ وتقسيم المخطوطات إلى مجموعتين كبيرتين: مزوَّقات المؤلفات العلمية، ومزوقات المؤلفات الأدبية. أما عن المتن للمخطوطات فكان الشعراء العرب القدامى

يتخذون من الحيوانات مادة لموضوعاتهم الأدبية على نطاق واسع. وكانت أوصافهم لتلك الحيوانات ولا سيما الخيل والإبل تكشف عن ملاحظة دقيقة، فقد أظهرت رسوم "قصيرة العمر" لنا كثيرًا من الحيوانات التي صُوّرت واقعيًّا من أمثال الصيد وأخرى ذات طبيعة زخرفية غالية بما فيها الصور الغريبة لذلك الدب الذي يقلّد سلوك الإنسان بجلوسه على كرسي عالٍ. وعزفه على ما يبدو أنه آلة موسيقية، ولذلك لم يكن من المدهش أن نجد واحدًا من المؤلَّفات العربية الأولى ذات الطبيعة الدنيوية يتناول موضوع الحيوان، وهو كتاب أساطير "كليلة ودمنة"، وهذا الكتاب هو الترجمة العربية لمجموعة حكايات هندية. أما المثال الوحيد الذي نرى فيه الطريقة الشكلية الصرفة فهو صورة الغرة، فهذه الصورة تمثل أميرًا جالسًا وقد وقف على كل جانب منه غلام، وقد رُسم هذا المنظر على خلفية حمراء اللون وشُغلت الأجزاء العليا منها بنباتات محفورة وطائر. ولما كانت هذه المنمنمات لم تُحفَظ جيدًا فقد اختفت تواريخها ممَّا يصعِّب توثيقها مثل كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، وكان يتكون من عشرين جزءًا أُنجِز سنة ١٢١٩ بعد عمل استغرق أربع سنوات، ولقد بقيت من هذه الأجزاء ستة أجزاء تضمّ صورًا غررًا: الثاني والرابع والحادي عشر، وهذه الأخير مؤرخ في سنة ١٢١٧م في المكتبة الوطنية في القاهرة (أدب رقم ٥٧٩)، والسابع عشر والتاسع عشر في المكتبة العامَّة، والجزء العشرون في المكتبة الملكية في كوبنهاجن تحت رقم ١٦٨، ومحتويات المخطوطات تجد خمسة منها تحتوي على رسوم شخصية حاكم يستقبل أصحاب مقامات عالية ويشرب مع فريق المشروبات أو يجرب آلة حديثة، قوسًا وسهمًا، أو يمتطي صهوة جواد أو يكون وحيدًا في البرِّية يصطاد بعقابه، ويرى مجموعة من نساء البلاط وهن يرقصن ويعزفن على الآلات الموسيقية. وفي

المخطوطات كنوز من الفكر الفني المتقن بصورة تدلّ على مهارة الفنان الإسلامي في هذا المجال.





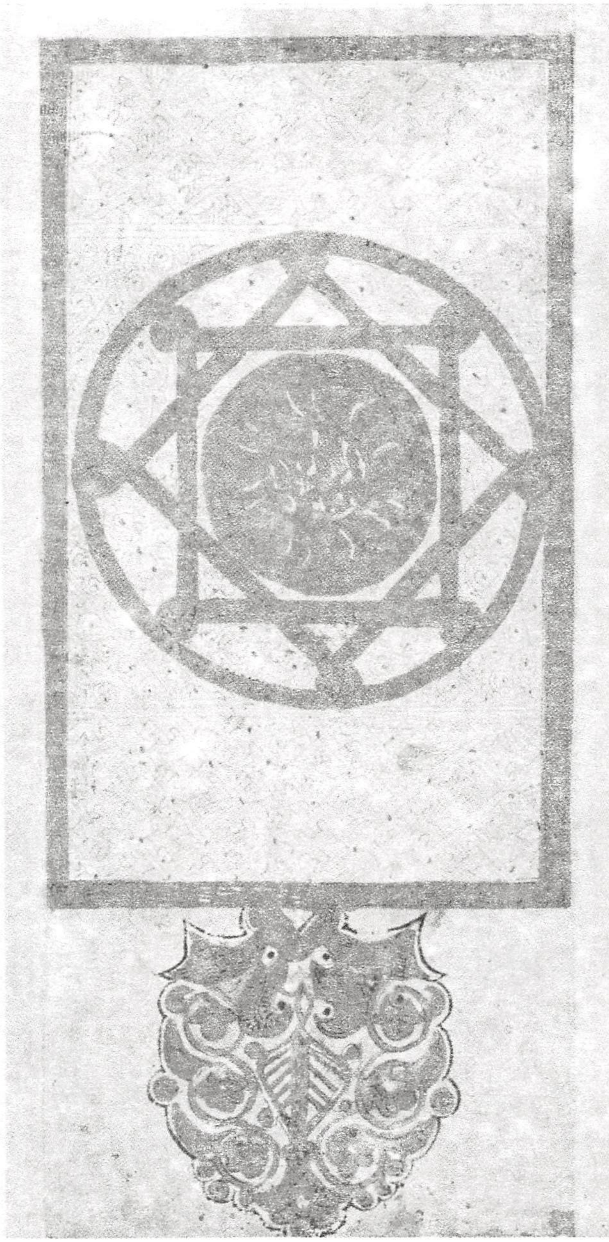
(مقامات الحريري) فاتحة الكتاب وفيها أمير متوج - مصر على الأكثر ١٣٣٤ م (٧٣٤ هـ) مقياس التصوير
(١٩٢×١٧٥ ملم) مجموعة ٩ ورقة (١) الصفحة اليمنى . المكتبة الوطنية في فينا .

حتى يؤمر فينفخ والقرن شبه البوق ودائرة راس البوق كعرض السموات والارض وهو شاخص ببصره
نحو العرش ينتظر متى
يؤمر فاذا نفخ فيه
صعق من في السموات
ومن في الارض الا من
شاء الله قالت
عائشة رضي الله عنها
قلت لكعب الاحبار
سمعت رسول الله صلى
الله عليه وسلم يقول يا
رب جبرائيل وميكائيل
واسرافيل اما جبرائيل
وميكائيل سمعت بهما
في القران واما اسرافيل
فاخبرني عنه فقال
كعب الاحبار انه ملك
عظيم الشان له اربعة
اجنحة احدها بالمشرق
والاخر بالمغرب



والثالث تسربل به من السماء الى الارض والرابع التثم به من عظمة الله تعالى قدماه تحت الارض السابعة وراسه
انتهى الى اركان قوائم العرش وبين جبهته لوح من جوهر فاذا اراد الله تعالى ان يحدث في عباده امرا امر القلم
ان يخط في اللوح الى اسرافيل فيكون بين عينيه ثم ينتهي الى ميكائيل عليه السلم وله اعوان في جميع العالم
حتى الاركان والمولدات ينفخون فيها ارواحها فيصير معدنا وحيوانا ونباتا وهي القوى التي بها حياتها





سياحة عبر إبداعات الفن الإسلامي..

محمد المدني

يصعب على المرء أن يتحدث عن الفن الإسلامي أو عن خصائص أسلوب فن إسلامي اعتمادًا على دلائل منتقاة من منجزات الفن في فترة بدايات الفتوحات الإسلامية أو في آثار فنية ترجع إلى بداية حكم الأمويين عثر عليها في دمشق أوالقدس...

ففي هذه الفترة كان للصناع البيزنطيين دور كبير وواضح، فلم تكن بعد قد تَشكَّلَت معالم الفن الإسلامي، ومن هنا ينبغي أن لا تُنسَب جماليات أعمال فنية كتلك إلى جمالية الفن الإسلامي التي كانت قد تبلورت بعد ذلك، وما يؤيد حقيقة إنجاز معظم الأعمال الفنية على يد بيزنطيين ما ذكرة الطبري في تاريخه من أن الوليد بن عبد الملك كان قد أعلم إمبراطور الإغريق بهذا المشروع المتعلق بترميم مسجد رسول الله (صلعم) ورجاه أن يساعده في العمل فأرسل له ملك اليونان مئة ألف مثقال من الذهب ومئة عامل وأربعين حمولة من مكعبات الفسيفساء.

وقد كتب كريزويل (creswell) عن أن الوليد بن عبد الملك عندما أمر عمر بن عبد العزيز والى المدينة بإعادة بناء مسجد الرسول الله (صلعم) سنة (٨٧/٨٨ هجري) (٧٠٧/٧٠٨ ميلادي) قد أرسل إلى المدينة ثمانية صناع من الروم والقبط وقد بنى القبط ديوان الصلاة بالمسجد وبنى الروم جوانبه وخلفيته.

عندما شرع الفنان المسلم في نقش صورة الطيور والحيوانات والنباتات ممتزجة في موضوعات أعماله كان في نفس الوقت يضع الخطوات الأساسية التي صاغت الطابع التكاملي للفن الإسلامي منطلقًا من معيار فني جديد...

ونبغ دور الخطوط المنحنية الانسيابية برشاقتها بالإضافة إلى العناصر الهندسية ذات الجمال الرياضي...

وقد نوّع في قيمتها الخطية والملمسية فظهرت محققة بمبدأ التجانس، وتتمتع بحركة ذاتية نابعة من تمايل الخطوط وانسيابيتها في حرية، ورغم الصفة التسطيحية والتجريدية الغالبة على مظهر مثل هذه الصياغات فإنها لا تخلو من الإيقاع الشاعري الساحر الذي يستحوذ على مخيّلة المرء ومشاعره، وهكذا وضح العالَم الخاص في الفن الإسلامي على أنه ليس مرآة تعكس العالَم المرئي فقط بل هو عالم يحكمه منطق تشكيليّ داخليّ وتنظيم رياضي دقيق أساسه الدوائر واللولبيات، ممثلًا في أشكال الهندسة والتوريق، وبهذا الأسلوب المتميز اكتشف الفنان الإسلامي المبدأ الجمالي الخاص الذي يتجاوز به مظاهر العالم المرئي والحكاية المسرودة لعالَم مستقلّ ومنتظم اتخذت فيه الأشكال مواضعها تبعًا لمبررات الجمال الحسّيّ الخالص لا تبعًا لمبررات المحاكاة الطبيعية... النقوش الهندسية المتمثلة في زخارف الطبق النجمي مع الزخارف النباتية المعروفة (التوريق الغربي) يمثلان الجمال الاسمي في الفن الإسلامي الذي يدرك بالعقل والقلب معًا إدراكًا مباشرًا

بدايات الفن الإسلامي:

يبدأ تاريخ الإسلام مع العام الذي هاجر فيه الرسول (ص) إلى مدينة يثرب عام ٦٢٢ ميلاديًا، ومنذ ذلك التاريخ وخلال ما يزيد على ٢٠ عامًا فُتح معظم بلاد العالم القديم مثل سوريا (عام ١٤ هجري/٦٣٦ ميلادي) والعراق (عام ١٥ هجري/٦٣٧ ميلادي) ومصر (عام ١٧ هجري/٦٣٩ ميلادي) وبذا تخلصت هذه البلاد من سيطرة الدولتين البيزنطية والفارسية فكان بزوغ الدين الجديد بداية لمرحلة حضارية هامّة سجلت بصماتها على صفحات التاريخ العالمي.

وقد تهافت العلماء على تداول التُّرَاث الذي خلفته الإمبراطوريتان الإغريقية

والبيزنطية وطوعوه لفلسفته الروحية المتميزة فنشأت الثقافة الإسلامية متكاملة ومتطورة في ظل العقيدة الإسلامية، وظلت هكذا تزدهر عصرًا وراء عصر حينما أنارت العالم بعد ظلماته.

وعندما تبلورت الثقافة الإسلامية تجددت معها المظاهر التي صاغت الطابع التكاملي في الفن الإسلامي، ومن أهم هذه المظاهر النظر إلى الإنسان على أنه جزء من الكون لا محور له، كما أنه من أهم هذه المظاهر أيضًا النظر إلى الإنسان على أنه جزء من الكون لا محور له.

ومن هذا المنطلق ابتدع الفنان المسلم صيغة جديدة لمعالجة موضوعات أعماله، مزج فيها بين العوامل الثلاثة للإنسان والحيوان والنبات باعتبارها عناصر تقوم بأدوار متساوية في خلق العمل الفني.

لقد صاغ الفنان المسلم نماذج الأشكال الآدمية والحيوانية كوحدات زخرفية لتعكس القيم الفنية، كما أبدع أشكالًا تجمع بين الحيوان والطير ومزج بينها وبين الزخارف الهندسية والنباتية، وكذلك يبدو ميل الفنان المسلم إلى شغل فراغات أعماله أو تغطية سطوحها بالنقوش بهدف إخفاء حجم الأجسام فيها ولجأ إلى تجريديها من مادتها كحلٍّ مقنع من أجل تحقيق الأغراض الجمالية والانصراف عن تمثيل الكائنات الحية.

عمارة المساجد:

الغاية الأساسية من بناء المساجد هي توفير مكان يصلح لتأدية الشعائر الدينية وممارسة فروض العقيدة الجديدة.

بدايةً كان أول مسجد هو مسجد الرسول (ص)، عبارة عن جدران حول

ساحة مربَّعة مكشوفه الأجزاء غطتها سقيفة من سعف النخيل والطين، وكذلك جامعا البصرة (١٤ هـ/٦٣٥م) والكوفة (١٧ هـ/٦٣٨م) كل منهما عبارة عن قطعة من الأرض قد أحيطت بخندق حفر تعويضًا عن إقامة الجدران.

وفي مصر أُنشِئ جامع عمرو بالفسطاط فكان تصميمه لا يتعدى مساحة فسيحة أُحِيطَ بها سياج من سعف النخيل.

أما في دمشق فقد اختار الوليد بن عبد الملك الأموي كنيسة يوحنا المعمدان لتصبح الجامع الأموي الكبير (٧٠٥-٧١٥م) وفق تصميم يتجاوب مع شعائر الدين الجديد بحيث خصص رواق القبلة من الطرف الجنوبي ليتجه نحو الكعبة.

وغُطِّيَت أسطح الجدران في المسجد بالرخام المجزع والفسيفساء الذهبية التي صاغتها الرسوم النباتية والهندسية ونصوص الكتابات القرآنية وقبل ذلك بأربعة وعشرين عامًا أنجز المعماري المسلم قبة الصخرة، وهو عبارة عن بناء ذي تخطيط مركزي يشتمل على مثمَّن خارجي مُصمَت والتخطيط يشبه التخطيطات المركزية بكنيسة القديسين مرجيوس وباخوسي في القسطنطينية، ونلاحظ أن المعالجات الفنية التي اشتملت عليها القبة تتضمن تأثيرات بيزنطية واضحة نجدها في الأعمدة وتيجانها وفي الجدران الرخامية، وفي تصاميم الزخرفة من أوراق الشجر، وأيضًا الاستعانة برسوم المزهريات المركَّبة ذات الأسلوب الشرقي والنزعة الطبيعية.

وقد ظهر التصميم العربي في عمارة المساجد لأول مرة في جامع ابن طولون (٨٧٦-٨٧٩م/٢٦٣-٢٦٥ هـ)، فقد اشتمل على فناء تحيط به أضلاع أربعة، يضمّ الضلع الذي يقع فيه المحراب عددًا أكبر من البواكي والاستخدام المتميز الواعي للعلاقات الظلية التي صنعتها انعكاسات الضوء، وبالجدار الخارجي للجامع مجموعة

من الستائر الجصية متنوعة في تصميمها ونُفِّذت بطريقة التخريم لتغطي ٢٨ شُبَّاكًا، وقد مُلئت فراغات بعضها بالزجاج الملون.

ومن أقدم النماذج التي تعكس الطراز المعروف بالإسباني المغربي للقرون ٨-١١ مسجد قرطبة (٧٨٥م)، وقد أمر بتشييده "بد الرحمن الداخل، وأُدخِلَت عليه إضافات مختلفة استمرت حتى القرن الخامس عشر، وهذا المسجد عبارة عن صحن مستطيل يشتمل على حرم مؤلف من أحد عشر جناحًا، شبيه بحرم المسجد الأقصى في القدس، وبه عقود على شكل حدوة الفرس، وقد بنى بصنجات من الحجر الأبيض متبادلة مع الآجُرّ الأحمر.

المآذن والقباب في عمارة المساجد:

حظيَت بنايتها برعاية المسلمين فكادت تُصبح رمزًا للعقيدة الإسلامية، وظهرت الأساليب المتنوعة في طرز تشييدها، ففي العصر الأموي في دمشق تشابهت مع النماذج الوثنية من أبراج المعابد التي سادت سوريا قبل الفتح الإسلامي، وفي مصر بجامع عمرو بن العاص بالفسطاط شُيِّدَت أربع مآذن للنداء بدلًا من الناقوس، وأقدم المآذن التي تميزت بطراز أصيل هي مئذنة مسجد ابن طولون التي تقع خارج السور في الزيادة الشمالية الغربية، وهي مربَّعة الشكل ولها ثلاث طبقات ذات أحجام متباينة، وتذكِّرنا بمئذنة سامرَّاء الملوية بالعراق، وعندما أُقيمَ الجامع الأزهر في القرن الثاني عشر الميلادي كانت في عمارته تأثيرات متطورة عن عمارة بن طولون، فهما يجمعان بين البساطة والضخامة والجمال، أما النوافذ في المآذن فتقوم بمهمة الإنارة في السلم الحلزوني داخل المسجد بدل المئذنة المملوكية برشاقتها وجمال نسقها.

وفي حي الجمالية ومن جامع السلطان قلاوون نجد أضخم مئذنة بُنيت بمصر

فكأنها مبنى مستقلٌ بذاته به تأثيرات من الطراز الذي انتشر في المغرب، أما التأثيرات الأندلسية فتتضح بخاصة في إفريز المقرنصات أعلى القاعدة المربّعة، وأيضًا في العقود التي اتخذت شكل حدوة الفرس.

وفي القاهرة مئذنة عالية فريدة بين مآذنها أقامها السلطان الغوري آخر السلاطين الشراكسة عام ٩٢٠هـ/١٥١٤م، تعلو الرواق الغربي للجامع الأزهر وتنتهي برأسين، ويتكون بدنها العلوي من ستة عشر ضلعًا.

والمئذنة في الطراز التركي أسطوانية ممشوقة ونهايتها مخروطية محدَّبة وشاهقة تشبه شكل القلم الرصاص، ومن أبدع نماذج هذا الطراز مئذنتا جامع محمد على بالقلعة وجامع الحسين، وأخرى مكعبة أو مضلعة ومتباينة التشكيل في عدد طوابقها وارتفاعاتها.

وقد انتشرت في مصر الطُّرُز المختلفة من المآذن التي عرفتها العمارة الإسلامية حتى اعتُبرت القاهرة بحقٍّ مركزًا لمعظم أنواع هذه المآذن حتى عُرفت بـ"مدينة الألف مئذنة".

وبعد ذلك تطورت نقوش القباب في عمارة الأضرحة المصرية فاتخذت القبة أشكالًا متنوعة، فمنها الكروية أو المخروطية أو بصلية الشكل المعتادة في العمارة المملوكية.

كان المسلمون يرتفعون ببناء القباب ويزخرون سطوحها فتكتسب مهابة وجلالًا، أما الزخارف ذات الصيغ النباتية والأشكال الهندسية فقد نُقشت على سطوح مثل هذه النماذج من القباب فجردتها من مظهرها الذي يوحي بالثقل، ونموذج ذلك قبتا بابَي الفتوح وزويلة.

وأشهر القِباب في العصر الأيوبي (٥٦٧-٦٤٨هـ/١١٧١-١٢٥٠م، فهي تلك التي أنشأها السلطان الملك الكامل (٦٠٨هـ/١٢١١م) فوق المقبرة التي تضمّ رفات الأمام الشافعي، وهي قبة خشبية معلّقة بصفائح القصدير ومنشأة على قاعدة مربّعة.

كما أن من أشهر القباب قبة السلطان قايتباي في (ق٩ هجري)، وتتميز بالتناسق وجمال الزخرفة

١- المحاريب والمنابر في عمارة المساجد:

المحراب هو المكان الذي يشير إلى القبلة في الجدار المتجه إلى بيت الله الحرام في مكة "وَحَيْثُمَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ" صدق الله العظيم.

وتجويف المحراب يساعد على تجميع صوت الأمام وارتداده، وقد تنوعت أشكال المحاريب داخل بيوت الصلاة بالمساجد، وأجمل محراب مجوف في العمارة الإسلامية بمسجد أحمد بن طولون، وقد تعاملت فيه كل العناصر الرئيسية للمحراب من القبة والخوذة في مزيج فنّي بديع على جانبيه أربعة من الأعمدة المرمرية البيضاء والرمادية ذات تيجان نحاسية تتخذ أشكال التوريق بنبات الأكنتس وثمار الفاكهة على هيئة السلة في شكل متشابك ومنقوش بأسلوب تأثيرات بيزنطية.

والمحراب مزخرَف بفصوص من الفسيفساء المذهَّب والزجاج كُتب عليه بخط النسخ "لا إله إلا الله محمد رسول الله". ومن أشهر المحاريب "بيت الصلاة بمسجد قرطبة بالأندلس"، كُسيت طاقيته وواجِهَتُه بزخارف مذهَّبة من الفسيفساء رائعة التنسيق محلاة بالأشكال النباتية والكتابات الكوفية على جداره نقوش رقيقة منحوتة على الرخام وتفرغت الأغصان عليها من شجرة الحياة.

وهناك المحراب الرائع بمسجد السلطان حسن (١٣٠٦ ميلادي)، فبناء العقود المنبطحة والأعتاب الأفقية فوق النوافذ والأبواب نجد تعاشق الحجارة يربطها ويزيد من تماسكها، وكان قد تطوُّر هذا الأسلوب في عمارة مسجد "الأقمر" واتخذ مظهرًا زخرفيًا بالإضافة إلى قيمته المعمارية.

٢- المشربية:

أصل الكلمة من الفعل "شرب"، أي أنها تعني مكان الشرب، وهي عبارة عن خارجات اتخذت شكل الحَنِيَّة البارزة المستديرة أو المثمَّنة كمكان لوضع القُلَل والأباريق، بغرض تبريد مياه الشرب بداخلها، استفادةً من مرور تيار الهواء عبر فتحاتها الدقيقة.

كانت القاهرة الفاطمية (٣٥٨-٥٦٧هـ/٩٦٩-١١٧١م) قد شهدت عصرًا من الرفاهية الفنية في مجال الفنون الزخرفية والحِرَف وفي الصناعات الخشبية وفنونها، فظهر فن الأرابسك ومنه الخرط الخشبي الذي يُصنَع منه مشربيات المنازل.

ترجع طريقة صناعة المشربية إلى الأقباط الذين اعتمد الفاطميون على مهاراتهم الحرفية في أول عهدهم، إلى أن تَشكَّلَت معالم الفن الإسلامي المتميز والأصيل الذي يُعرَف بـ"بالفن الفاطمي"، وهذه الحرفة (المشربية) لها جذور تمتدّ إلى المحاولات التي ظهرت في قطع الأثاث القديم منذ عهد "توت عنخ آمون".

يكمن مضمون الطريقة التي تصنع بها المشربية في خرط الوحدات الخشبية الدقيقة التي تُسَمَّى "برامق" ومفردها "برمق"، وهي أعمدة من الخشب المخروط لها شكل زخرفي وتتخذ أشكالًا متنوعة أهمها الكرة والمكعَّب. وبتجميع مثل هذه البرامق معًا في نظام معيَّن تنتج مسطحات من الستائر المخرمة، ذات الخرط الدقيق التي تشبه

"الدانتيلا" مثل هذه المشربيات قد تزين بحشوات من برامق ذات شكل مختلف على هيئة المنبر أو المشكاة أو عناصر كتابية. ولما كانت مختلفة عن البرامق المستخدمة في باقي مسطح المشربية، تمكّن الصانع بها من إبراز صور مستوحاة من الحيوان أو الطيور، تظهر ضمن الشكل العامّ للمشربية تتمّ عملية خرط البرامق باستخدام آلة مبسطة (مخرطة بالقوس).

وكانت المشربية أفضل شكل يتآلف فيه التصميم الوظيفي مع الطابع الفني الجميل، فهي الحلّ الموفق الذي توصل إليه المعماري في مصر للتغلب على مشكلتَي التهوية والإضاءة.

تُعَدّ قاعة (محيي الدين الشافعي) التي أُنشِئَت في القرن الرابع عشر الميلادي والمعروفة بقاعة "كَتْخُدَا" من أروع الأمثلة، وهي تضمّ "درقاعة" أي صحنًا يحيط به إيوانات الجلوس يرتفع سقفها نحو ١٩ مترًا وبجانبه نوافذ تشغلها أعمال خرط المشربية وتقوم المشربية بمهمة تصريف الهواء الساخن الذي يتصاعد ليحل محله الهواء البارد.

وتعطينا صياغة المشربية في "بيت السناري" مثلًا للكيفية التي يُستخدم بها الخرط الدقيق.

وللمنازل التي أنشئت في العصر المملوكي أمثلة عديدة، مثل قصر بشتاك بشارع المعز لدين الله الفاطمي وقصر السلطان قايتباي ومنزل زينب خاتون ومنزل السلطان الغوري وغيرها كثير، وقد شملت أعمال الخشب المخروط مصنوعات مختلفة منها الأحجبة والمنابر والمحاريب والأرائك والمقاعد وكراسي المصاحف.

٣- الحروف العربية وموضوعات الفن والجمال:

حظيت الكتابة العربية بعناية المجوِّدين من الخطّاطين على مرِّ القرون العشرة

الهجرية الأولى حين وُضِعَت أصولها وأُحكِمَت معاييرها، والفضل في ذللك يرجع إلى طبيعة العقيدة الإسلامية بمعاييرها الفقهية من ناحية وإلى عبقرية الفنان المسلم من ناحية أخرى، فقد ارتقى بتجويده الخطوطَ إلى مستوى الفن المبدع وعلى يدية أصبحت اللغة وهي أهمُّ واجهة لعمق الحضارة الإسلامية تقوم أيضًا بمهامٍّ إبراز الأبعاد الفنية من خلال أعمال مثل: النقش - الحفر - الزخرفة، وغير ذلك من أشكال الفن المختلفة.

ومن أساليب تطوير فن الخط تزيين الحروف بتقوُّسها أو بزخرفة رؤوسها بالتوريق أو التزهير، فالكتابة العربية تتمتع بجمال حروفها سواء كانت مفردة أو مركَّبة، وهي في نفس الوقت طيِّعة لأساليب الابتكار فيها ومرنة في ميولها لعمليات اللیونة أو الاستدارات في الحروف... ممَّا أكسب مثل هذه الكتابة حيوية ومنحها الجمال والبهجة، بل شجع ذلك على محاولات زخرفتها بطرق شتى.

ومن أساليب الخط العربي:

الكوفي والنسخ والثلث، وكانت أول ميدان عمل فيه الخطاطون، ويتميز الحرف في الخطِّ العربي بالزوايا الحادَّة والإيقاع المتزن الوقور، أما الكوفي المزهر فحروفه تزدان بزخارف مورقة، وقد شاع هذا النوع في مصر في عهد الفاطميين، وكان يُستخدم خط النسخ والخط الكوفي في كتابة المصاحف والثلث في كتابة المخطوطات والدواوين، أما أعمال الخشب فقد كان يلتفُّ الخط الدوار بحرية وانطلاق رغم الوقفات الكثيرة له في مناطق انتفاخ الحرف، أما التطور الذي حدث في نمط ذلك الفن فكان في اتجاه تحقيق مزيد من الرشاقة أو في مد سيقان الحروف أو استخدام أوفر من الزخارف النباتية وتفريعها وتشابكها.

برع أهل شمال الشام في استخدام خط النسخ في الكتابة العربية وهو الخط اللائق ذو التأثير المبهج، وقد بلغ أوج نموه في أواخر عهد الفاطميين، ومن الأمثلة الرائعة التي كُتبت بها المصاحف وتميزت فيها الحروف بالاستدارة والليونة وأُدمِجَت بينها الحشوات ذات الزخارف النباتية الدقيقة، وقد انتشر استخدام الخطين النسخي والثلث في مجال المعمار منذ القرن الحادي عشر الميلادي.

٤- الخزف الإسلامي:

تعددت أساليب صناعة الخزف في عصور الإسلام المختلفة وتحققت من خلالها القيم الفنية المتميزة حتى إنها وصلت إلى حد من الفخامة والإبداع أصبح معه بعض الأواني من النوع ذي البريق المعدني فنافس المنتجات المصنوعة من ذهب أو فِضّة.

اشتمل بعض المنتجات الخزفية على رسم ملوَّن تحت طلاء شفاف، كما كان هناك أسلوب الحفر أو التخريم على سطح الأواني.

في عصر الخلافة العباسية كانت مصر مركزًا لإنتاج نوعية من الأواني الفخارية ترسم بنقوش بارزة وتدهن بطلاءات زجاجية رصاصية وخضراء أو صفراء ونوعية أخرى لُوِّنَت بألوان حمراء أو صفراء أو برتقالية أضيفت إليها زخارف مزججة في أجزاء بطريقة القاشاني.

نمت أساليب مستحدثة في العصر الفاطمي إلى الحدِّ الذي أصبحت معه نماذج الأوعية ذات الهياكل البيضاء بزخارفها الملونة تُستخدم في الحاجات اليومية.

ومن طُرُق التلوين طريقتان: الأولى أحادية والثانية متعددة الألوان. وفي المتحف الإسلامي بالقاهرة عديد من النماذج الرائعة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني،

وتتميز هذه النماذج بالدقة والإتقان في رسوم الأشخاص والحيوانات المنقوشة فوق أرضيات من التفريعات النباتية.

لقد انتشرت في إيران في القرن الثاني عشر صناعة البلاطات الحائطية التي تميزت بثراء زخارفها التي اشتملت عناصرها على رسوم الحيوانات والطيور والتفريعات النباتية بالإضافة إلى النصوص الكتابية.

تطورت صناعة الخزفيات في عهد الأيوبيين (١١٧١-١٢٥٠م) وشملت أنواعًا من القاشاني وأواني مطلية ولَمَّاعة ذات لون متميز بدرجة بنية خصوصًا على أرضية زرقاء. أما التطور الأكبر فقد تحقق برعاية المماليك (١٢٥٠-١٣٨٢)، وتمتاز المنتجات الخزفية التي عُثر عليها في مدينة الفسطاط بصغر حجمها ودقة صناعتها.

أما في دمشق فقد اقترن بها نمط زخرفي معظمه أوانٍ وجِرَار مزخرفة بطلاء لَمَّاع بألوان زرقاء وسوداء وزخارفها من التفريعات النباتية وأشكال الأسماك والطيور بالإضافة إلى الأشكال الآدمية.

وفي متحف المتروبوليتان إناء زخرفي على شكل مشكاة عليه كتابات بخط كبير على أرضية من الزخارف النباتية وتزهيرات باللون الأزرق والأبيض على أرضية سوداء، وهو نموذج للخزف المملوكي المصنوع في مدينة الفسطاط.

٥- المنسوجات الإسلامية المصرية:

منذ العصور الوُسطَى ومصر تُعَدُّ مركزًا هامًّا لصناعة المنسوجات، وشهرة مدينة إخميم في هذا المضمار تَعَدَّت حدود مصر، تشهد على ذلك أقمشتها الكتانية والحريرية، وقد تخللت الخيوط الفضية نسيجها فرسمت العناصر الكتابية أو صورت أشكالًا آدمية، ولاقت رواجًا في كل أنحاء العالم.

أما مدينة دمياط فيكفي النموذج المحفوظ في كنيسة بمدينة فوكلوز بفرنسا، الذي يُعرَف بوشاح القديسة آن، وعليه كتابة تدل على أنه مصنوع في دمياط (٩٠٦-٩٠٧م).

تميزت صناعة الأقمشة في عهد الخلفاء الفاطميين بالفخامة وتعدُّد الأنماط فيها، وقد زخرفتها خيوط ذهبية بأشكال هندسية تحصر بينها صور حيوانات متقابلة أو متدابرة.

يعرف المتخصصون أنه من الصعب التمييز بين النماذج القبطية والنماذج الإسلامية من العصر الفاطمي، إلا أنها تُعَدُّ فاطمية الطراز بغضِّ النظر عن عقيدة صانعها، إلا إذا كانت تحوي مشاهد مسيحية معتادة وواضحة وذات تصميمات محاكية للطبيعة بمسحة وشخصية قبطية.

في عصر المماليك حلَّت الوحدات الصغيرة من الكتابات في مجال المنسوجات محلَّ الموضوعات كبيرة الحجم، كما حلَّ فن التطريز محلَّ التشكيل بالخيوط في عملية النسيج.

٦- المشغولات المعدنية الإسلامية:

اشتهرت مدينة الموصل بأسلوب متميز من منتجات المعادن التي لاقت رواجًا في العالَم الإسلامي، عُرِفَ بالتكفيت، ويعني إضافة معادن مثل الفضة أو النحاس إلى البرونز، وقد صنعت بهذه الطريقة أباريق ودوارق وشمعدانات ضخمة.

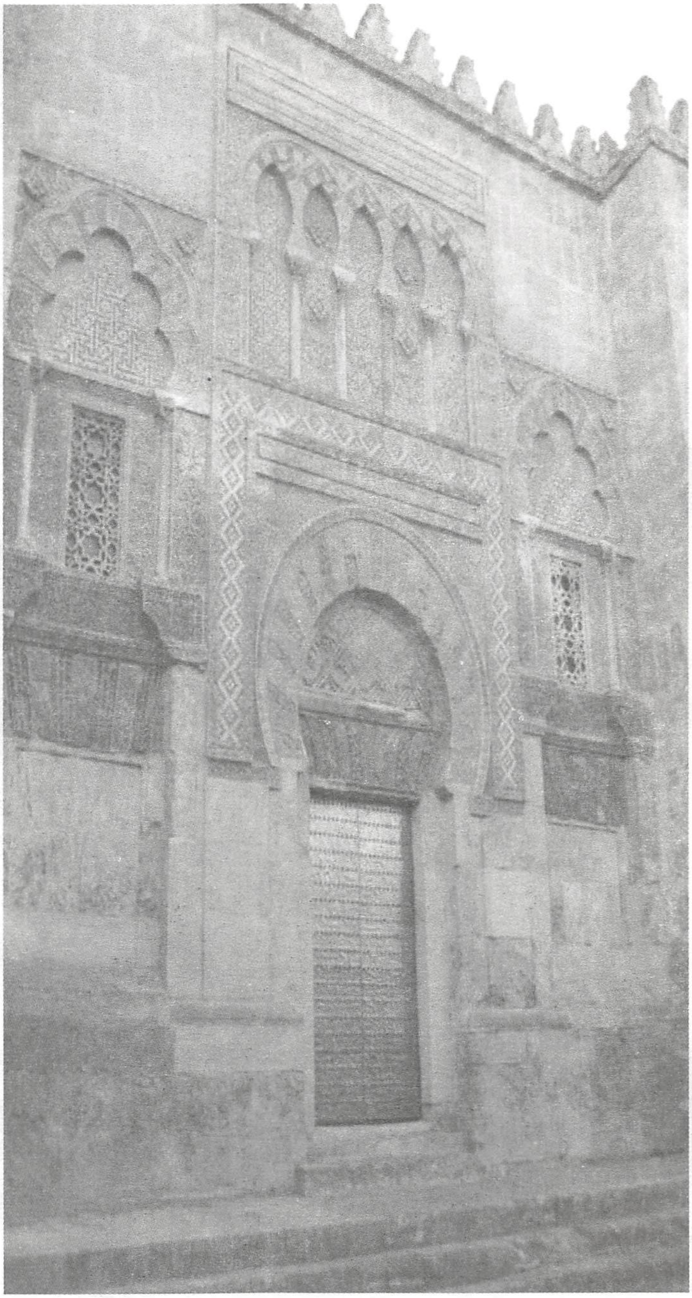
ويوجد في المتحف البريطاني دورق (١٢٧٢) عليه توقيع من صنع "شجاع بن مانع" من الموصل.

ويُنسَب إلى الموصل أيضًا عدد آخر من الأوعية المعدنية زينت برسوم

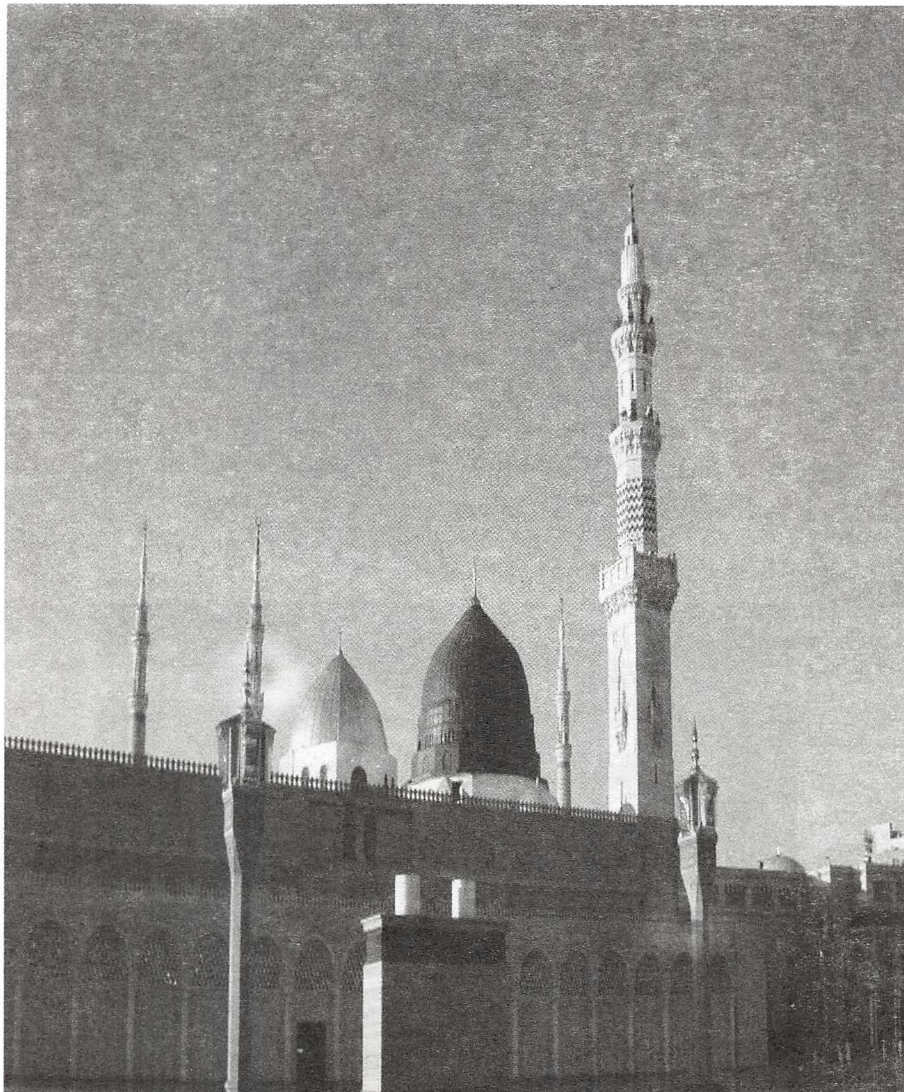
تشخيصية تشابهت مع النماذج المسيحية المبكرة أو ربما حاكت أسلوب رسوم الكتب الإنجيلية السريالية، وانتشر نفس هذا الأسلوب في مصر، غير أنها تميزت هذه المرة بسمات الفن القومي وبموضوعاته الشعبية التي اشتملت أحيانًا على كتابات بخطٍّ كوفيٍّ.

وقد دلَّت النماذج التي عُثر عليها في مصر من الأحواض والأباريق والأوعية والشمعدانات التي ترجع إلى عصر المماليك، على أنه قد تَطوَّر فيها أسلوب التكفيت بالفضة والنحاس على البرونز.

وهناك الحوض النحاسي المحفوظ بمتحف اللوفر والذي كان قد صُنع في مصر خصيصًا للسلطان مالك ناصر محمد على درجة عالية من المهارة والإتقان ويطلق عليه "بيت معمودية القديس لويس"، وكان من صنع سلار نائب السلطان، وكان سلار من أسرة الظاهر بيبرس وبعد زمن أصبح نائبًا لسلطان مصر.



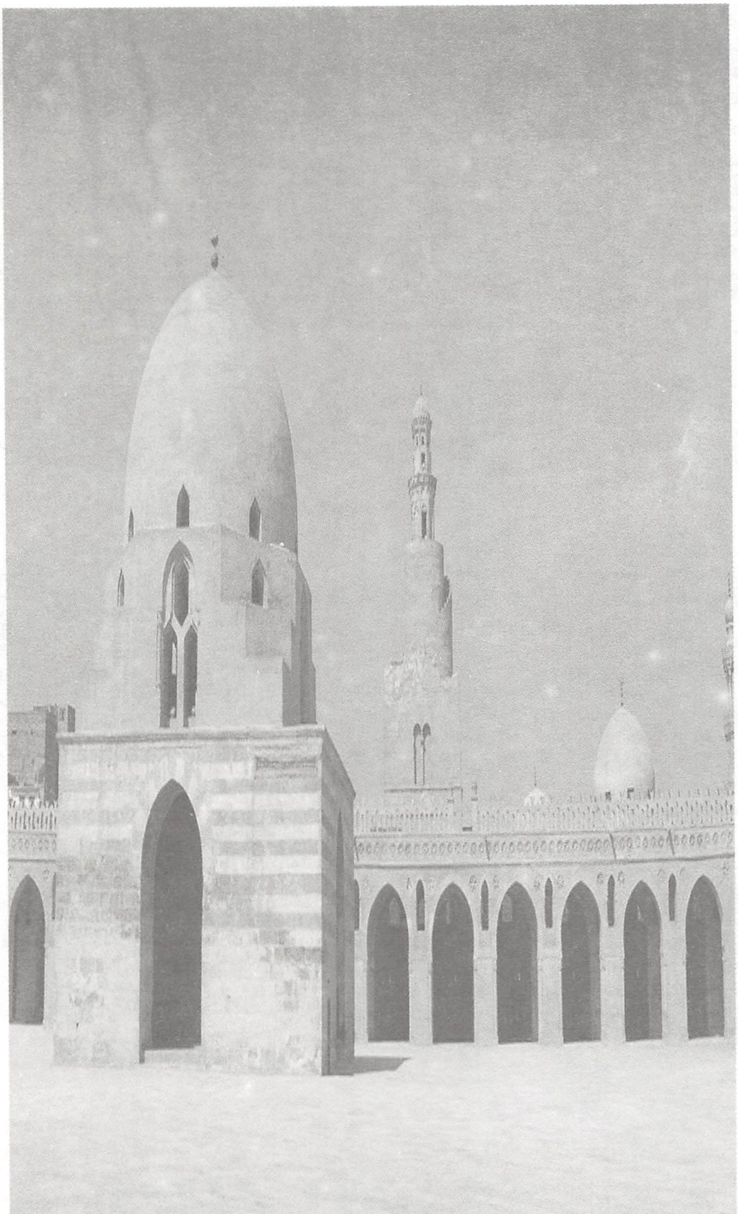







aleqt.com






لئن شكرتم لأزيدنكم

أساليب الترميم والحفاظ على الآثار الإسلامية..

مرفت صليب

مقدمة:

التُّرَاث الثقافي الحضاري بما يشمله من مجموعة من المباني ذات الأنشطة المتعددة يمثِّل ثروة قومية وواجهة حضرية لمصر، حيث إنه يشكل صروحًا متعددة تسهم في تشكيل الخلفية الثقافية والحضارية التي نفتخر بها جميعًا، ومن هنا فإن الحفاظ علي تلك الثروة وإطالة عمرها لتعريف الأجيال القادمة بتراثهم يجب أن يأخذ قدرًا كبيرًا من الأهمية، مِمَّا يفرض التعامل معها من خلال أسلوب علمي ومنظَّم لعملية الصيانة والحفاظ لاستمرار الكفاءة الوظيفية، والإنشائية للمباني التُّرَاثية بما يكفل الأمن والأمان، ويدفع بعملية الحفاظ علي تراثنا القومي إلى الأمام.

والتُّرَاث الثقافي المعماري هو تعبير صادق عن تاريخ وثقافة المجتمع، وهو الصلة المادِّيَة والمعنوية التي تربطنا بأجدادنا وبالماضي، وبذلك فالتُّرَاث تجسيم لقيم ثقافية وحضارية تعكس بيئة اجتماعية واقتصادية عاشتها الأجيال. ويضمُّ التُّرَاث الثقافي عدة مجالات، منها البيئة المشيَّدة المتمثلة في الإرث المعماري من المباني والمدن التاريخية.

فعملية الحفاظ على التُّرَاث الثقافي جزء لا يتجزأ من عملية الحفاظ على الهوية، الإنسانية فهو يؤكِّد الماضي وهمزة وصل بين ماضٍ عريق ومستقبل نرسم ملامحه بأفعالنا سواء على المستوي الشخصي أو الجماعي، فالتُّرَاث المعماري سيخلد إذا وعى الشعب والأجيال الجديدة بأهميته وتأثيره لأن العمارة المعاصرة هي تراث الغد.

وتعددت أنواع التُّرَاث، فمنها:

التُّرَاث الماديّ:

وهو الشيء الملموس، وهو ما يرثه الفرد من المال الذي تركة المتوفَّ، ومنها أيضًا التُّرَاث الماديّ الثابت كالمباني والمنشآت المختلفة وما تحتويه من عناصر معمارية وأثرية مختلفة، وكذا التُّرَاث الماديّ المنقول ومنها التماثيل والقطع الأثرية المحفوظة بالمتاحف والتي تنتمي إلى عصور مختلفة، وهي مصنوعة من موادّ متباينة كالمعادن والأحجار والأخشاب والزجاج واللوحات الفنية والصور والحلي.

التُّرَاث الروحي:

وهو الفضيلة والقيم وكل ما أحدثته الأديان من القيم والأخلاق وهي أساس الحياة[1].

التُّرَاث الاجتماعي:

كالعادات والتقاليد والمعتقدات والفلكلور الشعبي والثقافة الروحية.

وللحفاظ علي التُّرَاث يلزم تعريف الأثر، لأن الأثر هو موضوع الحفاظ والترميم والتُّرَاث، هو ذاكرة الأمة.

الأثر: معني كلمة أثر في القوانين المصرية:

- صدر عام ١٩١٢ القانون رقم (٤) عن تعريف الأثر كما يلي:

"يُعَدُّ أثرًا كل ما أظهرته وأحدثته الفنون والعلوم والآداب والديانات والأخلاق والصنائع في القُطر المصري من عهد الفراعنة وملوك اليونان والرومان الدولتين الغربية

---

(١) حسين مؤنس: "المصريون والحضارة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة عام ١٩٩٩م- ص١١٢.

والشرقية والآثار القبطية وما هو مهجور من كنائس وأديرة وحصون وأسوار مدن وبيوت وحمامات والآثار الإسلامية، إلخ".

الحفاظ: الحفاظ في اللغة هو منع الشيء من الضياع أو التلف، ويعد مصطلح الحفاظ أعمَّ وأشمل من مصطلح الترميم، وإن كان مصطلح الترميم هو الأقدم في الاستخدام عن مصطلح الحفاظ والصيانة.

والحفاظ هو الإبقاء علي خاصية المكان (سواء مبنى أثريًا، أو منطقة، أو مدينة أثرية)، وطابعه المميز وشخصيته الحضارية، والمحافظة علي النسيج الحضري الذي يمنح الآثار صبغتها الخاصة وصفتها المميزة[1]، وتشمل عملية الحفاظ أعمال الصيانة والترميم والتأهيل.

الصيانة: هي عملية الحدِّ من التلف الذي وقع أو يُحتمَل وقوعه على الأثر، والصيانة هي العامل الرئيسي في إطالة عمر المبنى وإكسابه مظهرًا لائقًا به، وتكون الصيانة بصفة دورية وتحدَّد حسب نوعية الأثر وحاجته إلى الصيانة.

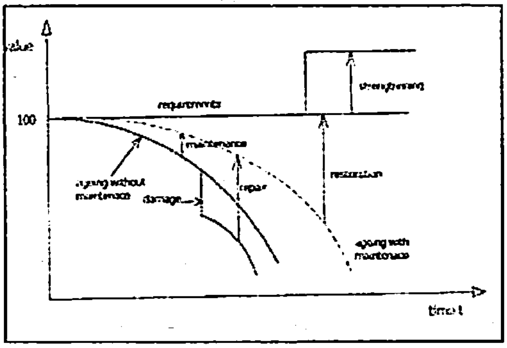
الإصلاح: هو إصلاح أي عيب أو جزء فسد من أجزاء المبنى وعناصره، أو ضعف في المبنى، وما طرأ عليه من تشويه وعبث، وهي أعمال يحتاج إليها كل بناء على الدوام من أجل حفظه بحالة جيدة وسليمة، يجب إصلاحها ويلزم تقويتها لإنقاذ الأثر من الانهيار كوجود هبوط بالأساسات مع مراعاة التمييز بين الجديد والقديم في حالة الاستبدال.

---

(١) د.إسماعيل سراج الدين: "إحياء المدن التاريخية"، ترجمة رانيا الحداد - مكتبة الإسكندرية - ٢٠٠٢ - ص١٩.

ونجد أن بين الصيانة والإصلاح فرقًا، فأعمال الصيانة يُقصَد بها إجراء عمل أساسي في هيكل البناء للحيلولة دون سقوطه، أو بناء ما تَهدَّم منه وإعادته إلى سابق عهده، ولكن أعمال الإصلاح تتناول ما فسد من المبنى وتقوية الضعيف منه، وتشمل أعمال الصيانة أعمالَ إصلاح[1].

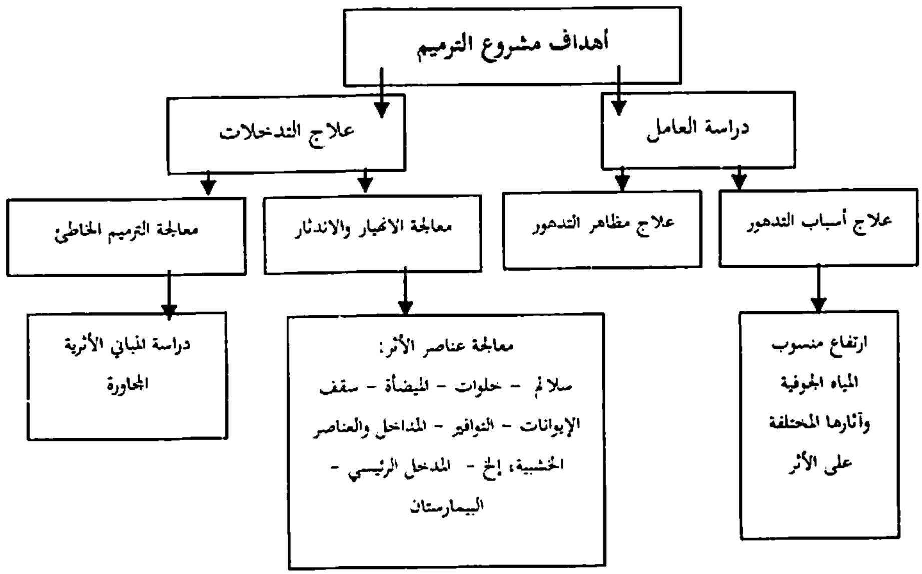
الترميم: يندرج تحت مصطلَح الحفاظ، لأن الترميم من وسائل الحفاظ، وبالترميم يستعيد المبنى شبابه، والترميم هو محاولة لإطالة عمر المبنى (الشكل رقم١)، وهي حماية المبنى من خطر يهدِّده قد يكون الانهيار، ويشمل الترميم تحرير الأثر من التدخلات المتراكمة عليه. كما يحمل الترميم معانيَ كثيرةً منها إعادة المبنى إلى حالته الأصلية عن طريق إعادة البناء أو التجديد وحسب متطلبات المبنى الأثري، وأيضًا لمشروع الترميم أهداف (الشكل٢).



(الشكل رقم١)

(١) عبد القادر الريحاوي: "المباني التاريخية حمايتها وطرق صيانتها"، منشورات المديرية العامة للآثار والمتاحف – سورية – دمشق ١٩٧٢ – ص٢٦.

الصيانة والترميم والإصلاح والتقوية من عناصر إطالة عمر المبنى مع الزمن



(الشكل رقم٢)

أهداف مشروع الترميم

الصيانة:

١- مفهوم الصيانة:

هي مجموعة أفعال تتمّ لحفظ المبنى أو جزء منه، أو إعادته لحالته الأصلية، أو تحسينه إلى مستوى مقبول في حينه، ولحفظ المبنى وقيمته[١]. وترتبط عملية الصيانة برأس المال، وتُعَدُّ الصيانة من الأعمال المكلِّفة، فهي تكاليف غير مباشرة، كما أن تكاليف العمالة مرتفعة لارتفاع مستوى التخصص والخبرة والإتقان.

(١) المواصفات القياسية البريطانية رقم ٣٨١١ (B.S. 3811).

وهي التدابير التي يتمّ اتخاذها لمنع أو الحدّ من التلف الذي وقع أو يُحتمل وقوعه على المبنى الأثري سواء داخل أو خارج الأثر دون تغيير في خواصه الطبيعية أو تركيبته، ويحفظ للأثر تجانسه وأصالته، والصيانة هي العامل الرئيسي في إطالة عمر المبنى وإكسابه مظهرًا لائقًا به، وتكون الصيانة بصفة دورية، وتحدَّد نوعية الصيانة حسب نوعية الأثر وحاجته، ويجب أن تستعين عمليات الصيانة بكل العلوم والأساليب التقنية التي تستطيع الإسهام في دراسة وحماية التُّرَاث المعماري.

٢- أنواع صيانة المباني الأثرية والحفاظ عليها:

حددت المواصفات القياسية البريطانية (المواصفة رقم ٣٨١١) الأنواع المختلفة للصيانة:

الصيانة المبرمجة: تنظَّم وتنفَّذ نتيجة تفكير مسبق مع السيطرة واستخدام القيود والمعلومات السابقة وفق خطة مقرَّرة مسبقًا.

الصيانة الوقائية: تتمّ في مراحل وفترات مقرَّرة مُسبَقًا لتخفيض احتمالات عدم مطابقة أي بند للمقاييس المقبولة، وتُعرَف أيضًا بالصيانة الدورية وتمثل عملًا مستمرًّا لا ينتهي، وتعتمد على الصيانة الروتينية، والتفتيش لمعرفة المناطق غير السليمة وإصلاحها، والإحلال بالاستبدال بالأجزاء غير السليمة، وتكون في الماكينات والعدد أقل في المباني الأثرية، فيتم الإحلال في أضيق الحدود وفي الحالات الضرورية.

الصيانة العلاجية: يتمُّ من خلالها إضافة موادَّ كالطلاء الواقي والمضادات الفطرية، أو عناصر تعمل على الثبات الإنشائي للمبنى وتختلف عن طبيعة المواد الأصلية المستخدمة به وتكون لها صفة الاسترجاع، وتتمُّ الصيانة العلاجية بعد تنفيذ

الصيانة الوقائية وهي مرحلة مؤقتة في تاريخ الأثر.

الصيانة غير المبرمجة: تتمّ دون خُطَّة مسبقة، وتُعَرف بالصيانة الطارئة.

٣- أهمية الصيانة: يمكن حصر فوائد الصيانة في ما يلي:

فوائد مالية:

ينتج عن الصيانة إمكانية استخدام المبنى وتأهيله واستخدامه الاستخدام الأكثر فاعلية للمبنى بما يُدِرُّ عائدًا ماديًّا على المنطقة والسكان بها، كما أنه بإدخال المبنى الأثري على الخريطة السياحية يعمل على زيادة الدخل القومي، وكذا تقليل تكاليف الصيانة على المدى البعيد نتيجة لإحياء المبنى.

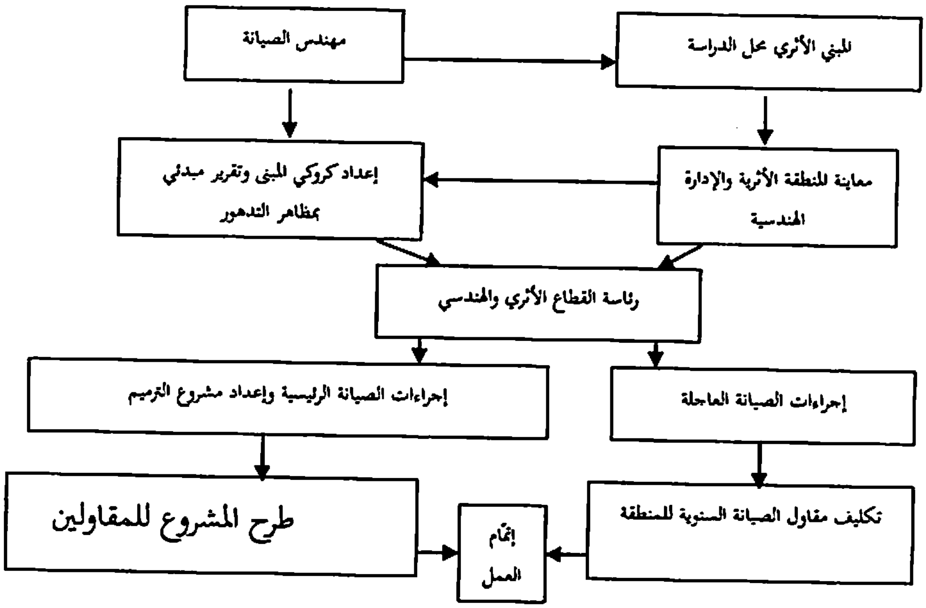
عوامل فنية:

- المحافظة على خواصّ المبنى الطبيعية.
- تقليل احتمالات الأضرار والعيوب داخل المبنى، والمحافظة على خدمات المبنى.
- تقليل فترات تعطيل استخدام المبنى أو جزء منه حالة تأهيله.
- خفض عدد طلبات الصيانة الطارئة داخل المبنى.

عوامل إنسانية:

- تحقيق مستوي أعلى من أداء المبنى ومستخدميه.
- تحقيق مستوي رفاهية أعلى للزائرين.
- تدريب وتوظيف العاملين بالمبنى وبذلك تقلُّ التكاليف الخاصة بالصيانة.

٤- تسلسل إجراءات أعمال الصيانة العاجلة والرئيسية في المباني الأثرية (الشكل رقم٣):



(الشكل رقم٣)

تسلسل إجراءات الصيانة العاجلة والرئيسية بالمباني الأثرية (عن الباحثة)

الأعمال المعتبرة من أعمال الصيانة:

١- فلسفات أعمال الصيانة:

تتعدد الوسائل وتتنوع الأساليب من أجل الحفاظ على الآثار وترميم المدن التاريخية والمناطق الأثرية، التي يتمّ التعامل مع كل منها على حدة وبمعايير مختلفة. وتتضمن تلك المعايير كلًّا من الصعوبات الفنية ونوعية التفاصيل الدقيقة التي يجب مراعاتها، إلى جانب دقة الأساليب المستخدمة في الترميم، وكذلك ملاءمة المواد التي يتمّ توظيفها لتلك الأغراض. إضافة إلى ذلك مراعاة المهارة والحرفية في أعمال الترميم والتجديد وأن لا تتجاهل تلك الأعمال تعريف المجتمعات بتراثها وحضارتها.

وقد وُضعت ثلاث فلسفات لتنظيم عملية الصيانة:

الفلسفة الأولي تشمل المهتمين بالتمييز بالعناية بين القديم والجديد.

الفلسفة الثانية تختص بالمهتمين بأعمال تجديد المباني وإعادة الفخامة والعظمة السابقة إليها (مع مراعاة الدقة المتناهية حتى لا يمكن تمييز مواد البناء والطوب الجديد الذي يُستخدم في أعمال التجديد).

الفلسفة الثالثة تشمل المهتمين بتذكير العامّة وتعريفهم بالصورة التي كان من الممكن أن تبدو عليها تلك المباني في الماضي[1].

٢- الأعمال المعتبرة من أعمال الصيانة:

حددت اللائحة التنفيذية للقانون ٩٩ لسنة ١٩٧٨ الأعمال المعتبرة من أعمال الصيانة والترميم لكل أنواع المباني الأثرية وغير الأثرية كما يلي:

- تدعيم وترميم الأساسات المعيبة.
- ترميم الشروخ بمباني الحوائط الحاملة وتنكيس الأجزاء المتأكِّلة أو المتفككة منها.
- تدعيم وتقوية الأعمدة الحاملة لأجزاء المبنى.
- تدعيم وتقوية الأسقف الْمَعِيبة بسبب الترخيم أو الميل أو الشروخ أو تأكُّل مواقع الارتكاز أو كسر الكمرات أو الكوابيل الحاملة لها.

---

(١) د.إسماعيل سراج الدين: "إحياء المدن التاريخية"، ترجمة رانيا الحداد - مكتبة الإسكندرية - ٢٠٠٢ - ص٢٠.

- إصلاح وترميم التلف في أرضيات دورات المياه والحمامات والمطابخ الذي يؤدِّي إلى تسرُّب المياه إلى الحوائط وأجزاء المبنى خصوصًا الأساسات.
- إصلاح وترميم التالف من الأرضيات إذا كان التلف من شأنه التأثير على سلامة البناء أو تعريض سكان الأدوار السفلي كلها أو بعضها للخطر.
- الاستبدال بدَرَجات السلم المتداعية وتدعيم الحوائط والكمرات والهياكل الحاملة لها.
- إصلاح والاستبدال بالتالف من الأعمال والتركيبات الكهربائية التي تؤدِّي إلى حوادث حريق أو تعرِّض الأرواح للخطر.
- إصلاح وترميم خزانات وطلمبات المياه والأعمال الصحية للمياه والصرف سواء المكشوف منها أو المدفون والاستبدال بالأجهزة والأدوات التالفة منها.
- أعمال الدهانات التي تستلزمها إعادة الحالة إلى ما كانت عليه في الأجزاء التي تناولها الترميم والصيانة، كما حدّدت أن تكون لجنة مراجعة قرارات التنظيم برئاسة رئيس جهاز التنظيم بالوحدة المحلية بالنسبة إلى المباني غير الأثرية(١).

تسجيل الآثار والكشف عنها – مدخل لأعمال الصيانة والترميم:

١- تسجيل حالة الأثر:

(١) م. محمد صلاح الدين سرور: "تشريعات حماية الآثار وترميم المباني"، بحث غير منشور – ص١٠-١١.

تسجيل التُّرَاث المعماري هو أحد الواجبات الأساسية للهيئات والمراكز القائمة على حماية الآثار، وهو إجراء يسعى إلى تنظيم المعلومات الخاصة بهذا التُّرَاث والتي تشمل المكان والأثر، عند البدء في ترميم أي أثر سواء ثابتًا أو منقولًا يلزم وجود معلومات كافية عن حالته وتاريخه وكل ما كُتب عنه من بيانات، وكذا موقع الأثر والجهة التابع لها أو الحيازة الشخصية للآثار المنقولة.

مع الاهتمام بالتصوير الفوتوغرافي والتسجيل بكل الوسائل والطرق الحديثة من كل الاتجاهات والزوايا، ورسم بعض الاسكتشات التي تُفِيد في تصوُّر شكل الأثر، لأن التسجيل المعماري والتوثيق من العناصر الهامَّة في ترميم الأثر، ويوضح الحالة التي جاء عليها الأثر في وقتنا الحالي وما تعرض له خلال عمره وتاريخه، ومن خلال أعمال التسجيل يمكن إعادة الأثر إلى حالته الأصلية التي بُنِيَ عليها وقت إنشائه والإضافات التي تمت عليه خلال العصور المتتالية لعصر إنشائه. كما تشمل بطاقة تسجيل الأثر كل الظروف المحيطة به، ودرجة الحماية المطلوب توفيرها بهذه الأماكن، ويقصد بها تحديد وحصر وبيان حالة وسلامة واتزان الأثر من أجل تحديد أفضل الطرق للحفاظ عليه[1].

٢- بطاقة تسجيل الأثر:

تمثِّل الوثيقةَ الرسمية (السَّنَد الرسمي) لتَعَرُّف الشيء المراد حمايته والحفاظ عليه، وهي عبارة عن بطاقة ورقية دون هوامش تحمل في صدرها اسم الجهة القائمة بعمل

---

(١) إبراهيم عبد القادر حسن: "وسائل وأساليب ترميم وصيانة الآثار ومقتنيات المتاحف"، شئون المكتبات - جامعة الرياض - السعودية ١٩٧٩ - ص٨٥.

الدراسات البيئية والمعمارية، وأسفلها عبارة حصر لحماية التُّرَاث المعماري والبيئي.

وتشمل البطاقة:

- عناصر تحديد الأماكن المختلفة التي تمثل بيانات ذات طابع معرفي مثل الجهة الإدارية التابع لها المكان وموقعه وحدوده الطبوغرافية.
- عناصر تقويم للمكوِّنات الأساسية التي تساعد على تحديد خصائص التُّرَاث الثقافي الموجود في هذا المكان.
- درجة الحماية نتيجة للقيم التي ينبغي حمايتها والتي ظهرت خلال دراسة المكان.
- مجموعة من المعلومات المتعلقة بالأخطار المحتملة والحماية القانونية القائمة التي يمكن تطبيقها.
- يوضح خلف البطاقة مجموعة من العناصر الفوتوغرافية أو التخطيطية التي تسهم في تعُّرف موضوع البطاقة بدقة.

ويلزم توضيح عديد من البيانات ببطاقة، لأثر ومنها:

- التخصص وموضوعه ووصف البيئة التي ينتمي إليها الأثر وصفًا عامًّا.
- العصر: تاريخ العصور التي ينتمي إليها الأثر حسب الترتيب التاريخي، وأي تدخلات حدثت يتمّ الإشارة إليها.
- الاستخدام الحالي: ويتمّ هذا التحليل حسب مكوِّنات الأثر من أسفل إلى أعلى.

- الوصف: يتمّ وصف خصائص المبنى الهامّة.
- الحالة العامّة للأثر حاليًا، وتحديد درجة الحماية الموجودة أو الحماية المقترحة ودرجتها.

أنواع البيانات التي تشملها بطاقة التسجيل:

- بيانات نوعية سواء ترجع إلى التاريخ العمراني أو تاريخ عمارة الأثر.
- بيانات تاريخية تحديد البيانات الخاصة بالتدخلات التي حدثت على الأثر.
- بيانات تقنية حصر لكل المواد التي يتكون منها الأثر لمعرفته بصورة أفضل.
- بيانات قانونية تتضمن بيانات عن ملكية الأثر.
- المستندات التخطيطية والفوتوغرافية، وتُعَدُّ بيانات هامّة وتكمل معرفة الأثر ومناسيبه وعدد أدواره وكل ما يتعلق بالتسجيل والتوثيق المعماري له.
- وفي النهاية ذكر اسم محرِّر البطاقة وتاريخ تسجيلها وأي ملاحظات تخصُّ الحصر للحفاظ على التُّرَاث المعماري.
- بالإضافة إلى التصوير الميكروفيلمي كوسيلة لحفظ الوثائق النادرة التي يُخشَى عليها من التلف أو الضياع، وسهولة تناولها دون لمسها حفاظًا عليها، وتُعَدُّ من وسائل التسجيل للأثر للحفاظ عليه.

كما استخدم المجلس الأعلى للآثار نظم المعلومات الحديثة في أعمال التسجيل لعدة أسباب، منها:

- تسهيل عملية الحفظ وإمكانية استخدام البيانات المسجلة للحفاظ على التُّرَاث.
- إنشاء مكتبة ميكروفيلمية تضمُّ تراث مصر الضخم.

- أنها وسيلة هامّة من وسائل الحفاظ على الأثر من الضياع والتلف، وفي حالة حدوث فَقْد أو انهيار أو تعرُّض مبنى أثري للحريق يمكن استعادة بنائه من تلك الوثائق، وكما حدث في مبنى المسافر خانة الذي دمره الحريق، ويجري حاليًّا دراسة إعادة بنائه من خلال أعمال التسجيل والتوثيق التي تمت على الأثر قبل الحريق من قِبَل مركز هندسة الآثار والبيئة جامعة القاهرة بالاشتراك مع المجلس الأعلى للآثار.
- أنها وسيلة لإيضاح حالة الآثار الثابتة والمنقولة التي كانت عليها قديمًا وما طرأ عليها.
- تصوير كل الرسومات الهندسية والزخرفية التي كانت على الورق المحدد العمر والمهدَّد بالتلف والضياع والتمزُّق، على الميكروفيلم، لسهولة الحفظ والاطِّلاع عليها والحصول على نسخ ورقية منها في حالة الحاجة إلى ذلك.

كما يقوم المجلس الأعلى للآثار حاليًّا بإنشاء شبكة للمعلومات تضم كل المشروعات التي تمَّ تنفيذها والجاري تنفيذها، وسيتمُّ ربط هذه الشبكة بشبكة الإنترنت ليسهل على الدارسين الحصول على البيانات التي تُفِيد في أعمال الدراسة.

ونجد أن التسجيل والتوثيق العلمي للتراث يُعَدُّ مدخلًا لأعمال للصيانة والترميم يُبدأ بها قبل أي دراسات لمشروع الترميم لأي أثر، كما يفيد في أعمال النشر العلمي، والنشر الثقافي والإعلامي، ويعد انطلاقه جديدة للحفاظ على تراثنا الأثري الفريد ومواكبة التقدم الحضاري في العالم، ومدخلًا للتعامل مع التُّرَاث الأثري[1].

---

(١) د.أحمد قدري: "تراثنا القومي بين التحدي والاستجابة"، مشروع المئة كتاب - المجلس الأعلى للآثار ١٩٨٥ ص١٠٧-١١٢.

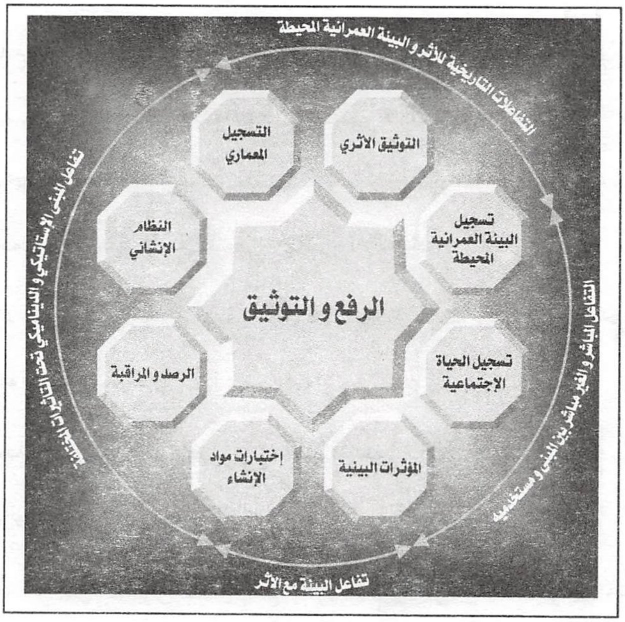
ويستخدم مركز الحفاظ على القاهرة التاريخية تطبيقات نظم المعلومات الجغرافية في أعمال التسجيل والتوثيق للحفاظ والتطوير للمنطقة التاريخية، مع استغلال إمكانيات استخدام أحزمة برمجيات نظم المعلومات الجغرافية لإسهام أعمال التسجيل كمدخل في أعمال التنمية والحفاظ من خلال ثلاثة محاور:

- إعداد أطلس شامل لمنطقة القاهرة التاريخية متمثل في شكل خرائط وبيانات ومعلومات رقمية.
- استخدام أحزمة البرامج في إعداد قواعد بيانات أساسية وتحليل المعلومات المكانية واستنتاج مؤشرات التطوير والتنمية للمناطق التاريخية.
- إعداد تطبيق مباشر لاستخدامات نظم المعلومات الجغرافية لمتخذي القرار بالمناطق التاريخية من خلال توظيف قواعد البيانات لتسهم في بناء المنظومة المعلوماتية[1].

والشكل التالي (الشكل رقم٤) يوضح ما يتمّ من أعمال الرفع والتوثيق التي تشمل أعمال التسجيل للأثر للحفاظ عليه من خلال الرفع والتوثيق لكل عناصر الأثر المعمارية والإنشائية والبيئة المحيطة بالأثر.

---

(١) وزارة الثقافة - المجلس الأعلى للآثار: "القاهرة التاريخية"، مركز دراسات وتنمية القاهرة التاريخية - فبراير٢٠٠٢ - ص٤٤٥.



(الشكل رقم٤) يوضح أعمال الرفع والتوثيق

مِمَّا سبق نستخلص أن التطوُّر التكنولوجي السريع أسهم في تسجيل الأثر بالطرق والوسائل الحديثة، كما أسهم في إعداد قواعد بيانات لتسجيل التُّرَاث الثقافي سواء الثابت والمنقول، ويُعَدُّ التسجيل والتوثيق العلمي من أولى مراحل الصيانة والحفاظ التي يبدأ العمل بها، ويُعَدُّ مدخلًا هامًّا لأعمال الصيانة والترميم وللحفاظ على التُّرَاث، لأنه لا يمكن تحديد كيفية الحفاظ على أثر لا نعرف حقيقته وتاريخه، ويلزم التعرف عليه من خلال توثيقة وتسجيله في المراحل الثلاث للأثر قبل بدء أعمال الترميم وفي أثناء وبعد الترميم لتسجيل دورة حياة الأثر.

الأخطار والمشكلات التي تتعرض لها المباني الأثرية والمناطق الأثرية والبيئة المحيطة:

هناك عديد من المشكلات والأخطار التي تتعرض لها المباني والمناطق الأثرية والتي يصعب التحكُّم في بعضها، وهذه الأخطار قد تؤدي إلى فقد الأثر جزئيًا أو كليًا:

١- الأسباب والعوامل المؤثرة على المباني والمناطق الأثرية[١]:

أولاً عوامل التلف الميكانيكي:

- الرياح والعواصف.
- الإتلاف البشري (الحرائق - الحروب - أعمال الهدم والتخريب -الترميم الخاطئ).
- الأمطار والسيول.
- الكوارث الطبيعية (الزلازل والصواعق).

ثانيًا عوامل التلف الفيزيوكيميائي:

- التفاوت الكبير في درجات الحرارة في أثناء ساعات الليل والنهار وفي فصول السنة المختلفة.
- التذبذب في منسوب مياه الرشح والنشع (المياه الأرضية سواء جوفية أو تحت سطحية).
- التغيرات الكبيرة في معدلات الرطوبة النسبية (الرطوبة النسبية المرتفعة

---

(١) عبد المعز شاهين: "ترميم وصيانة المباني الأثرية والتاريخية"، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار - مشروع المئة كتاب - ١٩٩٤ ص١٦٩-١٧٩.

والمنخفضة) التي تؤثر على تغير نوعية التربة الحاملة للأثر.

- التلوث الجوي.

ثالثًا عوامل التلف البيولوجي (هي عوامل التلف المرتبطة بالنباتات والحيوانات والحشرات والكائنات الحية الدقيقة):

- النباتات.
- الحيوانات (الوطاويط - الفئران).
- الحشرات (النمل الأبيض - النحل البري).
- الكائنات الحية الدقيقة (البكتيريا والفطريات).

٢- المشكلات التي تواجه التُّرَاث المعماري[١]:

- مشكلات اجتماعية (ضعف الوعي الأثري والانتماء - زيادة الكثافة السكانية ومعدلات التزاحم).
- مشكلات بيئية (تلوث الهواء - تراكم الغبار - تسرُّب مياه الصرف الصحي - حركة المرور والاهتزازات التي تُحدِثُها - تسرُّب الرطوبة للحوائط - ارتفاع منسوب المياه الجوفية - زيادة المخلفات الصلبة والتلوث الناتج عنها - التلوث البصري والسمعي).
- مشكلات اقتصادية (ناتجة عن أجهزة الدولة مثل عدم تخصيص التمويل

---

(١) المجالس القومية المتخصصة - رئاسة الجمهورية، "التراث الحضاري والأثري - دراسات وتوصيات - الحفاظ على التراث المعماري الإسلامي في مدينة القاهرة"، ص١١٦-١١٨، القاهرة أكتوبر ١٩٩٥.

الكافي لأعمال الصيانة – تدخُّل المجالس الشعبية في القرارات الخاصة بالتُّرَاث–التعدِّي على الآثار بالسكن بها وتأجير بعضها لاستخدامها ورشًا أو مباني حكومية – التحوُّلات الاقتصادية لظهور أشكال جديدة للتبادل الاقتصادي خارج حدود المنطقة).

- مشكلات عمرانية (سوء تخطيط المناطق التاريخية – وقوع الآثار داخل مناطق عشوائية – تدهور شبكات البنية الأساسية – ضعف الصيانة مِمَّا يساعد على سرعة تدهور المباني الأثرية).

٣– الأخطار التي تتعرض لها المباني الأثرية[١]:

- أضرار تسببها الطبيعة (الزلازل والصواعق – الأمطار والسيول).
- الأعراض الجوية (التفاوت في درجات الحرارة – الرطوبة)، وتُعَدُّ أقل ضررًا من خطر العوامل الجوية ولكن تأثيرها البطيء مع مرور الزمن يُضعِف الأثر.
- الأضرار الناتجة عن الإنسان (الحرائق – الحروب – أعمال الهدم والتخريب).

وبين البيئة والأثر وأثرها على سلامته وبقائه علاقة تبادلية، وهذه العلاقة تحددها المنظومة البيئية على النحو التالي:

(١) عبد القادر الريحاوي: "المباني التاريخية حمايتها وطرق صيانتها"، المديرية العامة للآثار والمتاحف – سورية – دمشق ١٩٧٢ – ص٢١:١٩.

أولاً البيئة الطبيعية:

- درجات الحرارة والرطوبة وتأثيرها على الخواص الكيميائية والفيزيائية وسرعة الهواء.

- الغازات والموادّ العالقة المنتشرة في الجوّ.

- خواص التربة والمياه الجوفية والسطحية.

- الاهتزازات من الكوارث الطبيعية كالزلازل، أو من الأنشطة الصناعية المحيطة.

ثانيًا البيئة الاجتماعية:

تتمثل في ما يتعلق بنوعية الحياة من نمط وسلوك الأفراد ونظرتهم لأهمية الأثر والعادات والتقاليد والثقافة والوعي.

- درجة التعليم.

- المستوي الاقتصادي.

- النشاط السائد.

- الوعي بأهمية الأثر وتاريخه.

ثالثًا البيئة المشيدة:

كل ما صنعه الإنسان من مبانٍ وطرق وبنية أساسية، وتدخل المباني الأثرية بعناصرها المعمارية والإنشائية ضمن هذه المحددات. ومما يسبِّب مشكلات للأثر انتشار الأنشطة المجاورة دون وعي بتأثيرها على سلامة الأثر.

ومما سبق نجد أن بين الأثر والبيئات الثلاثة علاقة تبادلية، فبعض عناصر المبنى يتأثر ببعض العوامل والآخر لا يتأثر، كما أن معظم العناصر الإنشائية يتأثر بالعوامل البيئية المختلفة بما يؤثر على سلوك المبنى وقوة تحمُّله ويُضعِف من مقاومته.

استراتيجيات الصيانة وأساليب الترميم:

١- استراتيجيات الصيانة:

عند وضع استراتيجية للصيانة يلزم وضع المعايير وعمل الدراسات التي يتمّ الاستناد إليها:

أولاً المعايير:

- أعمال التوثيق والرفع المعماري والمساحي للأثر.
- تجميع البيانات وتصنيف الآثار طبقًا لحالتها الراهنة مع تحديد نسبة التلف ودرجته.
- تحديد العيوب ومظاهر التلف من خلال المتابعة والمعاينات.
- تحديد أساليب المعالجة التي تمَّت خلال تاريخ الأثر.
- عمل كل الدراسات الفنية اللازمة قبل بدء أعمال الصيانة لتحديد أسباب التلف.
- التفتيش الدوري للمباني الأثرية والمعاينات المستمرة لتحديد حالة الأثر ودرجة الخطورة.
- رفع نسبة الوعي عند الأفراد للمحافظة على الأثر.

- تحديد الاستراتيجية العامّة لترميم الأثر ووضع الحلول المناسبة واختيار أمثلها.

- دراسة تأهيل المبنى واستخدامه.

ثانيًا الأسس:

- تقوم الاستراتيجية على عدة أسس، منها:

- التوعية بأهمية الصيانة وخطورة إهمالها.

- التدريب على تطبيق أنظمة الصيانة، رفع كفاءة العاملين في مجال الترميم والحفاظ.

- تدبير مصادر التمويل لأعمال الصيانة.

- تنفيذ أعمال الصيانة الدورية وعمل برامج لها.

- وعليه فإن الاستراتيجية الخاصة بالصيانة تشمل عدة محاور:

محاور الاستراتيجية العامّة للصيانة:

المحور الأول: يمثل الصيانة الوقائية للوصول بالأثر إلى درجة الأمان الإنشائي والمتانة.

- تحقيق أعلى مستوي من الحفاظ لإطالة عمر المبنى مع محاولة التدخُّل في أضيق الحدود وطبقًا للمواثيق الدولية.

- عمل كل الدراسات المطلوبة سواء للتربة أو الموقع العامّ وتحليل مواد البناء.

المحور الثاني: ويمثل الصيانة الدورية.

- تحديد حالة المباني وإنشاء قاعدة بيانات لتسهيل عملية الصيانة الدورية وإخراج المبنى من دائرة النسيان.
- برامج التوعية، ورفع الوعي عند المجتمع مع تنمية الشعور بالانتماء، والاشتراك في صياغة المشروع وتنفيذه.

المحور الثالث: يمثل أنظمة الصيانة بكل أنواعها (صيانة بسيطة - عاجلة - رئيسية) خلاف ما ورد بالمحور الأول.

المحور الرابع: يمثل تأهيل المبنى وإعادة استخدامه:

- دراسة مصادر التمويل، مع تفعيل دور المشاركة الشعبية.
- الحماية القانونية وسياسة ردع المخالفين والمتعديين على الآثار.
- الحفاظ على عناصر المبنى المعمارية والإنشائية والدقيقة والبيئة المحيطة بالأثر.

ولممارسة عملية الحماية والحفاظ استراتيجية وطنية تتمثل في:

- تنمية الدراسات والأبحاث العلمية والتقنية ووضع وسائل العمل التي تسمح للدولة بأن تواجه الأخطار المهدِّدة للتراث الثقافي الحضاري.
- تأسيس دائرة أو عدة دوائر لحماية التُّرَاث والحفاظ عليه، وتزويد هذه الدوائر بالموظفين الأَكْفَاء مع تمكينهم من الوسائل التي تسمح بأداء الواجبات المترتبة عليها.
- اتخاذ التدابير القانونية والعلمية والتقنية والإدارية والمالية المناسبة لتعين التُّرَاث وتحميه وتحافظ عليه وتعمل على أحيائه.

- دعم إنشاء وتنمية مراكز التدريب الوطنية والإقليمية في مضمار حماية التُّرَاث الثقافي الطبيعي والمحافظة عليه وتشجيع البحث العلمي.
- اتخاذ سياسة عامة تستهدف جعل التُّرَاث الثقافي والطبيعي يؤدِّي وظيفة في حياة الجماعة وإدماج عمليات الحفاظ ضمن مناهج التخطيط العامّ.

مِمَّا سبق نجد أن للحفاظ على التُّرَاث عديدًا من الاستراتيجيات سواء الوطنية أو العامَّة، يتمُّ اختيار ما هو مناسب منها لتنفيذه حسب طبيعة كل أثر وحالته، فاستراتيجية الصيانة الوقائية قد لا تصلح مع أثر ويتمّ تنفيذ الصيانة المستمرة أو العاجلة أو أي من أنواع الصيانة الأخرى وحسب تشخيص حالة الأثر. كما توجَد استراتيجيات آخر تعمل على الحفاظ على التُّرَاث الثقافي الحضاري كاستراتيجية التنمية والارتقاء بالتُّرَاث الثقافي للحفاظ عليه واستخدام أسلوب التنمية نمطًا للحياة، وكذا استراتيجية إعادة التأهيل للمباني التُّرَاثية، ويمكن استخدام أي منها للتطبيق وحسب الحالة طبقًا للتوثيق والتسجيل لحالة الأثر والبيئة المحيطة به.

٢- أساليب واتجاهات ومدارس الترميم:

أولاً أعمال الترميم، وتشمل:

- ترميم المنشآت الآيلة للسقوط.
- الأعمال المعتبرة من أعمال الترميم والصيانة.

ثانيًا تقنيات الترميم:

تختلف أعمال الترميم وتتطور حسب احتياج الأثر والزمن الذي يتمّ فيه مشروع الترميم، فكل زمن له معطياته وإمكانياته المتطورة، ويجب رصد مشروعات

الترميم المعماري والإنشائي على فترات زمنية لتعرُّف صحة وسلامة أساليب الترميم السابقة والحديثة، وأهم ما يجب اتباعه في أعمال الترميم هو أن لا تُهْدَر فُرَصُ الأجيال القادمة في الاكتشافات وطرق المعالجة لوجود طرق تقليدية قديمة تمَّت تجربتها بمشاريع الترميم مثل عمليات إحلال واستبدال الأحجار التالفة التي لا يجدي معها الترميم وتزرير الشروخ وطرق أخري حديثة مثل المعالجات الكيميائية والحقن والإسقاء.

ثالثًا الأسلوب التشخيصي وطرق حماية ومعالجة الآثار، وتشمل الخطوات الآتية:

- التوثيق الأثري والتتبع التاريخي.
- تسجيل الوضع الراهن.
- تحديد المشكلات وأسباب التدهور وتحليلها.

أ- تحليل البيئة العمرانية للأثر، ويتمّ تحديد المشكلات على مستوي الاستعمالات والمرافق والكثافة السكانية ومشكلات عناصر التشكيل المعماري والمرور واستخدامات الفراغ العمراني.

ب- التحليل الأثري، ويتمّ تقييم الوضع الراهن وتحديد الأصول التاريخية والإضافات اللاحقة ونجاح أو فشل الترميمات السابقة في ضوء المواثيق الدولية الخاصة بالترميم.

جـ- التحليل المعماري، ويتمّ تحديد المشكلات المعمارية من إضافات أو نقص عناصر أو إشغال للأثر أو مستحدثات غير أثرية.

د- التحليل الإنشائي، ويتمّ به تحديد المشكلات الإنشائية وأسباب ومظاهر التدهور والسلوك الإنشائي للمبنى.

مشروع الحماية:

يتكون المشروع النهائي من النقاط الآتية:

فلسفة الحماية والترميم:

في ضوء التحاليل السابقة يتمّ تحديد الفلسفة الخاصة بالمشروع ويتمّ وضع البدائل المختلفة وأثر كل منها إذا تمّ تنفيذه وتوضع السياسات العامَّة للحماية والحفاظ على المستويات الثلاثة (العمراني والمعماري والأثري).

خطة الحماية والحفاظ:

يتمّ وضع الخطة التفصيلية لعمليات الحماية والترميم في صورة تقارير فنية ولوحات تفصيلية ونماذج توضيحية وعيِّنات لمواد الترميم والمون المراد استخدامها ونتائج الاختبارات المعملية للتأكد من جودة المنتج عن طريق المعامل القياسية.

يتمّ بعد ذلك عمل دفاتر الشروط والمواصفات الفنية وحصر الكميات للأعمال المطلوب طرحها والمقايسات لحجم الأعمال استعدادًا لطرح العطاء.



(الشكل رقم٥) مشروع الحماية

بنك المعلومات والنشر العلمي.

العلاج (الشكل رقم٦)

وتشمل أعمال العلاج على الصيانة المستمرة ولتفادي المشكلات - وقف أسباب التدهور - إصلاح التلفيات باقل تدخلات ممكنة.



(الشكل رقم٦) العلاج

رابعًا بعض الأساليب والطرق التقليدية المستخدمة في أعمال الترميم والعلاج:

١- تزرير الشروخ:

تتعدد الشروخ في المباني الأثرية وتختلف من حيث مكانها وعمقها، والأكثر شيوعًا ثلاثة أنواع منها الرأسية والأفقية والمائلة. ويُستدلُّ من الشروخ على القوى الداخلية في المبنى بمتابعة أشكال الشروخ، فالرأسية تنشأ عن عدم ربط الحوائط بطرف رباط في مداميك المباني. أما الأفقي فينشأ نتيجة لميل الحائط بسبب حدوث أحمال أفقية ونتيجة لتراكم الأتربة على أحد الجوانب واحتمال حدوث الشروخ يكون عند

القاعدة أو سطح الأرض كما أن القوي الأفقية للزلازل تحدث هذا النوع من الشروخ. والشروخ بالحوائط أو الأسقف المقبَّبة وبالعقود وبالأعتاب. وهي إما شعرية وإما نافذة. وتعد الشروخ من أهم الدلائل على وجود ما يهدد سلامة أي مبنًى وتعبر عن قوى الشَّدِّ بين الأجزاء المختلفة، ومن أسباب الشروخ:

- الهبوط غير المتساوي في الأساسات.
- اختلاف خامات البناء ونقط الربط أو بسبب المونة.
- اختلاف درجات الحرارة وبخاصة في الأسقف العلوية.
- شروخ في البياض الخارجي نتيجة الانكماش والتمدد والجفاف.

وترجع أسباب الشروخ إلى[1]:

- ارتفاع منسوب مياه الرشح.
- تأكُّل الأساسات أو هبوطها.
- الاهتزازات.
- الكوارث الطبيعية.
- إنشاء مبانٍ حديثة بجوار الآثار دون مراعاة لجهد التربة أو عمل فواصل هبوط وتمدُّد.
- إجراء تعديلات في المباني الأثرية دون تدقيق.

---

(١) بير بيشار، "إجراءات الطوارئ وتقدير الأضرار بعد الزلزال"، مشروع المئة كتاب - المجلس الأعلى للآثار - ١٩٩٢.

- تراكم الأتربة والقمامة على جوانب الأثر.

- إزالة المباني القريبة من الأثر.

- تأكُّل العروق الخشبية المستخدمة في الأسقف.

- عدم صيانة المباني الأثرية بأسلوب علمي.

ويتمّ معالجة الشروخ بعدة طرق، منها:

- طريقة الدبل الخشب.

- استخدام أسياخ حديد في ربط جانبَي الشرخ (التدبيس).

- ملء الشروخ والفجوات بالمون المختلفة التي يتكون منها الأثر مع استخدام الكتان.

- الحقن بالمون المختلفة المتناسبة مع مون الأثر.

- التزرير بالمباني بإحدى الطريقتين (طريقة الموجة في الاتجاهين والعمق - طريقة التعشيق باستخدام نفس نوع المونة القديمة).

٢- الإحلال الجزئي والكلي:

وتتمّ هذه الأعمال في حالة تدهور حالة المبنى جزئيًا أو كليًا، وقد لا يُجدِي الترميم في هذه الحالة ويتطلب الأمر إحلال الحوائط والاستبدال بها.

خامسًا بعض الطرق التي استخدمتها لجنة حفظ الآثار العربية في الترميم:

أ- ترميم المبنى بالحدِّ الأدنى الذي يسمح ببقائه أو إظهار معالم مختفية بالأثر إذا تُركت اندثرت.

ب- ترميم المبنى وإعادة الأجزاء المفقودة لاستخدامه كالمساجد[1].

ومن الأمثلة الآتي:

١- استخدام الروابط والأحزمة الحديدية والخشبية:

وكانت تستخدم لتحزيم المبنى ولربط الحوائط معًا باستخدام شدَّادات من الحديد، وحسب احتياج الأثر، وقد شاع استخدامه في القباب عند منطقة انتقال القبة مثل قبة الغوري. وفي القبوات مثل قبو دار المحفوظات بالممر المطل على الفناء. وفي العقود عند نقطة الارتكاز لتأخذ قوى الشد. وفي الحوائط لعلاج الشروخ الأفقية الناتجة عن الهبوط. وفي إعادة الواجهات لحالتها الأصلية باستخدام الأوتار الحديدية. كما استُخدمت في المآذن مثل مئذنة المشهد الحسيني.

٢- الفك وإعادة البناء أو استبدال الأحجار:

وتتمّ هذه العملية في حالة وجود خلل في المبنى كما استخدم في مئذنتّي تغري بردي وصرغتمش. كما تتمّ عملية أحجار جدية بالأحجار التالفة، وتسمي تلابيس، كما تمّ في واجهة مسجد الصالح طلائع.

٣- أعمال التقوية:

سواء للأجزاء الخارجية والداخلية، وتتمّ التقوية بالحقن بمونة الأسمنت بملء الشروخ، وتتمّ كحلة المباني بعد سقيها بمونة الأسمنت السائلة بجهاز ضخ كما في حوائط جامع محمد على بالقلعة، أو باستخدام الأسمنت المسلَّح كما في جامع السلطان حسن بالقلعة بالواجهة الشمالية[2].

---

(١) كراسات لجنة حفظ الآثار العربية،" الكراسة رقم ٣٨.

(٢) كراسات لجنة حفظ الآثار العربية، "الكراسة رقم ٢١"، صفحة ٦٣ - التقرير رقم ٣٣٢.

٤- التجميع:

يتمّ تجميع الأجزاء ولصقها بالمون، وقد تُستخدم أسياخ من الحديد في التجميع والربط.

ترميم الأرضيات:

يتمّ ذلك باستكمال الأجزاء المفقودة من الرخام الخردة.

تدعيم الأساسات:

يتمّ التدعيم للأساسات بعمل مساند لها، أو رفعها وعزلها بواسطة حاجز، أو زيادة مسطح الأساسات.

الترميم والإحلال للتالف:

يتمّ ذلك في حالة وجود مون مفكّكه أو ضعيفة أو تالفة.

وإلى جانب الطرق السابقة التي استخدمتها لجنة حفظ الآثار العربية هناك عديد من الطرق والأساليب في الترميم، منها:

١- الترميم الجزئي.

٢- الفك وإعادة البناء.

٣- الترميم الشامل.

٤- الصيانة الدورية والنظافة.

٥- مشروعات الوقاية.

٦- مشروعات تأهيل الأثر والوسط المحيط.

المنهجية العلمية لإعداد مشروعات الترميم

الشقّ الأول: الشقّ النظري والدراسات، ويضم:

- مشروع الحماية والحفاظ يتمّ من خلال بعدين أساسيين: البعد الزمني (الدراسة التاريخية والتطور التاريخي للأثر)، والبعد الحضري والمعماري والإنشائي (دراسات مشروع الحماية والترميم)، وذلك للوصول إلى مشروع الحفاظ على الأثر من خلال المراحل الآتية:

١- الرفع والتوثيق والتتبع التاريخي.

٢- تسجيل الوضع الراهن معماريًا وأثريًا وإنشائيًا وعمرانيًا.

٣- تحديد ورصد أسباب ومظاهر التدهور بالأثر.

٤- إعداد مشروع الترميم والحفاظ وإعادة التأهيل.

٥- بنك المعلومات والنشر العلمي.

الشق الثاني: العملي والتنفيذي، ويشمل:

١- العلاج (تنفيذ مشروع الحماية والترميم)، ويتمّ عن طريق وقف أسباب التدهور وإصلاح التلفيات بأقل تدخل ممكن من القائمين على الحماية والترميم.

٢- الصيانة المستمرة، وتتمّ بعد الانتهاء من مشروع الحماية والترميم، وهي للعمل على تفادي المشكلات التي قد تؤثر على سلامة الأثر مستقبلًا. وهي من أهم عوامل إطالة عمر المبنى وتُعَدُّ إحدى وسائل الحماية للأثر من العوامل المتلفة التي يمكن أن يتعرض لها، وتبدأ الصيانة بالزيارات الدورية لمتابعة حالة الأثر ورصد نقاط الضعف أو أي خلل في الأثر.

القواعد والأسس العلمية المنظمة لأعمال الصيانة والترميم:

تنقسم إلى قواعد وأسس عامة[1] وأخري خاصة، حسب حالة كل أثر.

القواعد والأسس العامَة:

١- التوثيق الدقيق والتفصيلي وعمل التقارير والرسومات التوضيحية المدعمة بالصور الفوتوغرافية وهي إحدى وسائل التوثيق. كما يشمل ذلك أعمال التوثيق لجميع مراحل العمل المختلفة.

٢- عدم إحداث أي تغيير بملامح الأثر وعدم المساس بمادة الأثر (التدخل في أضيق الحدود)، لضمان بقاء المبنى الأثري بملامحه الأصلية.

٣- تحقيق القواعد الثابتة في الترميم المرتبطة بإجراءات الترميم (التنظيف - استخلاص الأملاح - التقوية).

٤- تحديد المواد الداخلة في تركيب المبنى المطلوب ترميمه وصيانته.

٥- تحديد عوامل التلف السائدة كبداية لدراسة تأثيرها وكيفية تلافي أخطارها ووضع الحلول المناسبة.

٦- تحديد نوع التلف والظروف التي تواجد فيها وتأثر بها المبنى الأثري لتحديد الخطوات الواجب اتباعها عند تنفيذ العلاج.

٧- التوقف عن عمليات الترميم عندما يبدأ التخمين حتى تنتهي الدراسة وتوضع الحلول الملائمة واستبعاد المتلف منها الذي يؤدي إلى الإضرار

(١) عبد المعز شاهين، "ترميم وصيانة المباني الأثرية والتاريخية"، المجلس الأعلى للآثار - ١٩٩٤- المقدمة.

بالمواد الداخلة في تركيب الأثر ووقف العمل في هذه الحالة.

٨- تحديد مواصفات المواد المستخدمة في عمليات الصيانة واستحداث الأساليب المناسبة لكل أثر.

٩- القيام بأعمال الترميم بالكيفية التي يسهل معها التفرقة بين الأجزاء التي تمّ ترميمها والأخرى التي لم يتمّ ترميمها.

١٠- استخدام مواد يسهل إزالتها دون الإضرار بعناصر المبنى الأثري عندما يراد تعديل أسلوب وطريقة الترميم والصيانة (تعرف هذه الطريقة بالترميم العكسي الذي يسهل إزالته).

١١- استمرار الوقاية والصيانة والتفتيش على المباني الأثرية لتسهيل عمليات الصيانة والترميم في الوقت المناسب.

من أهداف الصيانة الإبقاء على المباني الأثرية ولذلك تُختار المواد التي تكفل هذا الاستمرار بحيث لا تتفاعل هذه المواد كيميائيًّا مع المواد الداخلة في تركيب المبنى مما يؤدِّي إلى الإضرار به.

وهناك أولويات لنجاح حماية الآثار، موجزها:

١- الفحص الدوري من خلال برنامج مفصل ووضع التقارير الفنية التي تحتوي على مظاهر التدهور ونقاط الضعف وجميع أعمال الرصد للحالة الإنشائية والمياه الجوفية والرطوبة النسبية مع متابعة التقارير السابقة.

٢- جمع البيانات والأرصاد ونتائج التحاليل للعينات وجمع نتائج الاختبارات لثبات الخصائص الكيميائية والطبيعية وجميع البيانات والأرصاد.

٣- مراجعة شبكات الصرف الصحي والمياه والكهرباء والتأكد من عدم تراكم الأتربة على الأثر.

٤- إنشاء مركز للمعلومات وتوثيق وتصنيف للبيانات التي تمت على الأثر والتسجيل الفوتوغرافي وبالرسومات الهندسية والمساحية ونتائج الجسات.

٥- إنشاء مركز للمعلومات عن الخبراء المتخصصين في أعمال الترميم وأحدث ما وصل إليه العلم في هذا المجال.

٦- عمل خطط للطوارئ لمواجهة أي أخطار متوقعة وغير متوقعة أو كوارث طبيعية.

٧- إنشاء مخازن لمواد البناء وتصنيفها لإمكان استخدامها في عمليات الصيانة والترميم.

٨- تكوين لجان على مستوى عالٍ علميًا من المتخصصين يكون دورها إقرار الوسائل الحديثة في أعمال الترميم قبل استخدامها ودراسة تأثيرها على الأثر والبيئة على أن تظل الوسائل الحديثة تحت التجربة والتحليل ما دامت لم يتمّ إقرارها من تلك اللجنة.

٩- وضع سياسة خاصة لتعليم الحرف النادرة في أعمال الترميم المعماري والدقيق.

١٠- توفير التمويل اللازم لأعمال الترميم.

١١- وضع قواعد صارمة لارتفاعات المباني الجديدة في المناطق الأثرية ووضع اشتراطات خاصة للبناء في المناطق الأثرية، مع تشجيع الحرف والأنشطة المرتبطة بالآثار في المجتمع المحيط بالمباني الأثرية.

الجوانب المنهجية للحفاظ على المناطق الأثرية والتاريخية:

الأسس التي يتمّ الارتكاز عليها للحفاظ على المناطق التاريخية:

- السعي نحو نشر مفهوم المناطق التاريخية (الحي التاريخي).
- العمل على الحفاظ عليها ودراستها دراسة فنية متأنية عميقة.
- الالتزام العام بإنقاذ المناطق التاريخية.
- رسم سياسة جديدة للمنطقة أو الحي التاريخي داخل إطار المدينة.
- تحديد حدود المنطقة التاريخية.
- لا يسمح ببناء أي مبانٍ داخل كردون المنطقة التاريخية سواء من جانب الهيئات العامّة أو الخاصة، المسؤولة عن هذه المناطق وتطويرها، مع تحديد ارتفاعات المباني بالمناطق التاريخية.

منهج عملية الحفاظ على المناطق التاريخية مرتبط بثلاثة عوامل:

- الشخص الذي يمارس عملية الحفاظ سواء كان عامًا أو خاصًا.
- الشيء الذي تمارَس بشأنه عملية الحفاظ.
- الفائدة التي يتمّ الحصول عليها سواء من قبل الفرد أو الجماعة.

اتجاهات الحفاظ على المناطق التاريخية، وهي ثلاثة اتجاهات: الحفاظ - التدعيم - الترميم.

والمنهجية التي تُتبَع في أعمال الترميم بعامة هي نفس المنهجية التي تُتَّبع في الحفاظ والترميم للمناطق التاريخية والتي تشمل:

- التوثيق الأثري والتتبُّع التاريخي.
- دراسة الوضع الراهن.
- تحديد المشكلات وأسباب التدهور وتحليلها.
- إعداد مشروع الحفاظ والترميم وإعادة التأهيل.
- النشر العلمي وبنك المعلومات.

وللقيم المراد حمايتها بالأجزاء المختلفة بالبيئة المحيطة مستويات ودرجات للحماية، وهذه الدرجات كالآتي[1]:

درجة الحماية الأولى:

للأماكن ذات القيمة الكبيرة كالمدن القديمة التي ينبغي الحفاظ عليها بالكامل. وهذه القطاعات يتمّ الحفاظ أو الترميم للتراث الثقافي الموجود بها وتجري هذه الأعمال تحت الرقابة الشديدة للهيئات المختصة وطبقا للقوانين المعمول بها.

درجة الحماية الثانية:

للأماكن الكبيرة، ويعد الحفاظ عليها شيئًا هامًّا، وفي هذه القطاعات ينبغي أن لا تتعارض الأعمال المسموح بها مع القيمة التي بررت الحماية، وتجري هذه الأعمال تحت الرقابة الشديدة للهيئات المختصة، وطبقًا للقوانين المعمول بها.

درجة الحماية الثالثة:

للأماكن التي يكون لقيمتها الفنية والبيئية وظيفة في الإطار الضروري للتقويم

---

(١) د.سمير سيف اليزل، "التراث الفني والمعماري – تسجيل التراث المعماري والبيئي"، المؤتمر العلمي العاشر للجمعية اللبنانية لتقدم العلوم بالجامعة الأمريكية ببيروت في الفترة ٤-٦ يونيو ١٩٨٧- لبنان – ص٨، ٩.

الشامل لأحد المباني أو البيئات المصنفة تحت درجة الحماية الأولى أو الثانية، ويفترض وجود مكان يشكّل الإطار الخارجي اللازم له، على أن تضمن الحد الأقصى لارتفاعات وأحجام المباني التي يلزم إنشاؤها داخل إطار التخطيط العام المعتمد وتحت الرقابة الشديدة للهيئات المختصة وطبقًا للقوانين المعمول بها.